

ISSN 1980-1858

Guavira Letras

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras

UFMS / *Campus* de Três Lagoas

Jan./Jun. 2017

24

**MANOEL DE BARROS:
80 ANOS FORA DA ASA**

Arnaldo Saraiva
(Universidade do Porto)

Marcelo Marinho
(Universidade Federal da Integração
Latino-Americana)

Kelcilene Grácia-Rodrigues
(Universidade Federal de Mato Grosso do Sul)





Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Reitor

Marcelo Augusto Santos Turine

Vice-Reitor

Camila Celeste Brandão Ferreira Ítavo

Diretor do *Campus* de Três Lagoas

Osmar Jesus Macedo

Editor

Kelcilene Grácia-Rodrigues (Editor-Chefe)

Editoração e Diagramação

Kelcilene Grácia-Rodrigues

Arte da Capa

Natália Tano Portela

Organizadores do Dossiê deste volume

Arnaldo Saraiva (Universidade do Porto - Portugal)

Marcelo Marinho (Universidade Federal da Integração Latino-Americano – Brasil)

Kelcilene Grácia-Rodrigues (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Brasil)

Os autores são responsáveis pelo texto final, quanto ao conteúdo e quanto à correção da linguagem.



© Copyrigh 2017 – os autores

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(UFMS, Três Lagoas, MS, Brasil)

G918

Guavira Letras: Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Programa de Graduação e Pós-
Graduação em Letras. – n. 24 (1. semestre, 2017), 165p. - Três Lagoas, MS, 2017 -

Semestral.

Descrição baseada no: n. 24 (jan./jun./ 2017)

Tema especial: Manoel de Barros: 80 anos fora da asa.

Organizadores:

Arnaldo Saraiva (Universidade do Porto – Portugal)

Marcelo Marinho (Universidade Federal da Integração Latino-Americana – Brasil)

Kelcilene Grácia-Rodrigues (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Brasil)

Editor:

Kelcilene Grácia-Rodrigues (Editor-Chefe)

ISSN 1980-1858

1. Letras - Periódicos. 2. Estudos Literários

I. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Programa de Pós-Graduação
em Letras. II. Título.

(Revista On-Line: <http://www.guaviralettras.ufms.br>)

CDD (22) 805



Conselho Editorial

Amanda Eloina Scherer (UFSC – Brasil)
Angela Stube (UFFS – Brasil)
Aparecida Negri Isquerdo (UFMS – Brasil)
Arnaldo Saraiva (Universidade do Porto – Portugal)
Beatriz Eckert-Hoff (UnB – Brasil)
Celina Aparecida Garcia de Souza Nascimento (UFMS – Brasil)
Diana Luz Pessoa de Barros (USP/Macknezie – Brasil)
Eneida Maria de Souza (UFMG – Brasil)
Graciela Inés Ravetti de Gómez (UFMG – Brasil)
Ivânia dos Santos Neves (UFPA – Brasil)
João Luís Cardoso Tápias Ceccantini (UNESP/Assis – Brasil)
José Antonio Sabio Pinilla (Universidad de Granada – Espanha)
José Luiz Fiorin (USP – Brasil)
Kelcilene Grácia-Rodrigues (UFMS – Brasil)
Luciano Tosta (University of Kansas – Estados Unidos)
Luiz Gonzaga Machezan (UNESP/Araraquara – Brasil)
Márcia Aparecida Amador Máscia (USF – Brasil)
Márcia Teixeira Nogueira (UFCE – Brasil)
Maria Beatriz Nascimento Decat (UFMG – Brasil)
Maria do Rosário Valencise Gregolin (UNESP/Araraquara – Brasil)
Maria Cristina Cardoso Ribas (UERJ – Brasil)
Maria Filomena Gonçalves (Universidade de Évora – Portugal)
Maria José Faria Coracini (UNICAMP – Brasil)
Maria Luisa Ortiz Alvarez (UnB – Brasil)
Marisa Philbert Lajolo (Mackenzie – Brasil)
Pablo Segovia Lacoste (Universidad de Concepción – Chile)
Rauer Ribeiro Rodrigues (UFMS – Brasil)
Rita Maria Silva Marnoto (Universidade de Coimbra – Portugal)
Roberto Acízelo Quelha de Souza (UERJ – Brasil)
Roberto Leiser Baronas (UNEMAT – Brasil)
Rosario Álvarez (Universidade de Santiago de Compostela – Espanha)
Sílvia Inês Coneglian Carrilho de Vasconcelos (UEM – Brasil)
Simone de Souza Lima (UFAC – Brasil)
Tania Maria Sarmento-Pantoja (UFPA – Brasil)
Vera Lúcia de Oliveira (Università degli Studi di Perugia – Itália)
Vera Teixeira de Aguiar (PUC/Porto Alegre – Brasil)
Véronique Marie Braun Dahlet (USP – Brasil)
Xulio Sousa (Universidade de Santiago de Compostela)



Pareceristas do número

Ana Maria Zanoni (IMESB/Instituto Municipal de Ensino Superior de Bebedouro)
Antonio Rodrigues Belon (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/Três Lagoas)
Arnaldo Saraiva (Universidade do Porto – Portugal)
Aurora Gedra Ruiz Alvarez (Universidade Presbiteriana Mackenzie)
Cícera Rosa Segredo Yamamoto (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/Três Lagoas)
Cristina Costa Vieira (Universidade da Beira Interior – Portugal)
Eunice Prudenciano de Souza (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/Três Lagoas)
Elaine Cristina Cintra (Universidade Federal da Paraíba)
José Batista de Sales (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/Três Lagoas)
Lilian Escorel de Carvalho (IEB/Universidade de São Paulo)
Luiz Gonzaga Marchezan (UNESP/Campus de Araraquara)
Marcelo Marinho (Universidade Federal da Integração Latino-Americana)
Maria Adélia Menegazzo (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/Campo Grande)
Maria Cleci Venturini (Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná)
Maria Cristina Cardoso Ribas (Universidade do Estado do Rio de Janeiro/FAFERJ)
Regina Salomão Baruki (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/Corumbá)
Rejane Pivetta (Grupo Galabra/Universidade de Santiago de Compostela)
Rita de Cássia Dionísio Santos (Universidade Estadual de Montes Claros)
Rosana Cristina Z. Santos (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/Campo Grande)
Sérgio Ricardo Oliveira Martins (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia)
Sheila Dias Maciel (Universidade Federal de Mato Grosso)
Susanna Busato (UNESP/Campus de São José do Rio Preto)
Suzel Domini (UNESP/ Campus de São José do Rio Preto)
Tania Maria Sarmiento-Pantoja (Universidade Federal do Pará)
Vera Lúcia de Oliveira (Università degli Studi di Perugia)
Wilton Barroso Filho (Universidade de Brasília)
Walnice Vilalva (Universidade do Estado de Mato Grosso)



Sumário

Editorial	9
Arnaldo SARAIVA (Universidade do Porto – Portugal) Marcelo MARINHO (Universidade Federal da Integração Latino-Americana) Kelcilene GRÁCIA-RODRIGUES (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/Três Lagoas)	
<i>Voar fora da asa: para sempre</i>	15
<i>Voar fora da asa: forever</i> Kelcilene GRÁCIA-RODRIGUES (Universidade Federal de Mato Grosso do Su/Três Lagoas)	
ACHADOUROS – Entrevistas com Manoel ACHADOUROS – Interview with Manoel	
As coisas que não existem são mais bonitas (Entrevista com o poeta Manoel de Barros).....	15
<i>As coisas que não existem são mais bonitas (Interview with the poet Manoel de Barros)</i> Alberto PUCHEU (Universidade Federal do Rio de Janeiro)	
Encontros	15
<i>Meetings</i> Kelcilene GRÁCIA-RODRIGUES (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/Três Lagoas)	



Nas raízes da memória: entrevista com o poeta Manoel de Barros, em 21 de setembro de 2006 <i>In the roots of memory: interview with the poet Manoel de Barros, on September 21, 2006</i> Francesca DEGLI ATTI (Università del Salento – Itália) Kelcilene GRÁCIA-RODRIGUES (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/Três Lagoas) Rauer Ribeiro RODRIGUES (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/Corumbá)	15
CORIXOS – Estudos sobre Barros CORIXOS – Barros Studies	
Manoel de Barros: <i>Retrato do artista quando coisa</i> <i>Manoel de Barros: Retrato do artista quando coisa</i> Arnaldo SARAIVA (Universidade do Porto – Portugal)	23
A poesia de Manoel de Barros no limiar dos intertextos: de <i>Poemas concebidos sem pecado</i> a <i>Escritos em verbal de ave</i> <i>The poetry s' Manoel de Barros on the threshold of intertexts: Poemas concebidos sem pecado a Escritos em verbal de ave</i> Rosidelma Pereira FRAGA (Universidade Estadual de Roraima)	23
Racionalidade e poesia em Manoel de Barros <i>Rationality and poetry in Manoel de Barros</i> Paulo Eduardo Benites de MORAES (Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/Jardim)	34



Um olhar semiótico sobre o poema “O fazedor de amanhecer”, de Manoel de Barros <i>A semiotic look at the poem “O fazedor de amanhecer”, by Manoel de Barros</i> Tamires Dantas Pereira CÂNDIDO (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/Campo Grande) Maria Luceli Faria BATISTOTE (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/Campo Grande)	50
Pedagogia da <i>ignorância</i> : uma leitura de Manoel de Barros <i>Pedagogy of ignorance: A Manoel de Barros’s reading</i> Anelito Pereira de OLIVEIRA (Universidade Estadual de Montes Claros) Aurora Cardoso de QUADROS (Universidade Estadual de Montes Claros)	30
O orientalismo na poesia de Manoel de Barros <i>Orientalism in the Poetry of Manoel de Barros</i> Patrícia de VASCONCELOS (Universidade Estácio de Sá)	12
Manoel de Barros: a <i>empoética</i> terapêutica <i>Manoel de Barros: the therapeutic empoetic</i> Elton Luiz Leite de SOUZA (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro)	xx
<i>Garatujei meus pássaros até a última natureza: poesia, parola e segno grafico in Concerto a céu aberto para solos de ave</i> <i>Garatujei meus pássaros até a última natureza: poetry, word and graphic sign in Concerto a céu aberto para solos de ave</i> Francesca DEGLI ATTI (Università del Salento – Itália)	xx



Manoel de Barros: a <i>desbiografia</i> de um poeta singular <i>Manoel de Barros: the debiography of a singular poet</i> Renata LISBÔA (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul)	xx
O mundo renovado por Manoel de Barros <i>The world renovated by Manoel de Barros</i> Yanna Karlla CUNHA (Universidade Federal do Rio Grande) Raquel SOUZA (Universidade Federal do Rio Grande)	xx
No horizonte do possível: a Morte no <i>Escritos em verbal de ave</i> , de Manoel de Barros <i>On the horizon of possible: the Death in Escritos em verbal de ave by Manoel de Barros</i> Waleska Rodrigues de Matos Oliveira MARTINS (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia)	xx
Manoel de Barros: <i>A palavra é um punhal que brilha, rasga e fere</i> <i>Manoel de Barros: The word is a dagger that shines, shreds and wounds</i> Kelcilene GRÁCIA-RODRIGUES (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/Três Lagoas)	xx
PALAVRAS FONTANAS – Cartas do poeta PALAVRAS FONTANAS – Poet’s letters	
<i>Os Desenhos de uma voz</i> (sobre as conversas por escrito de Manoel de Barros) <i>Os Desenhos de uma voz (about conversation in writing by Manoel de Barros)</i> Adalberto MÜLLER (Universidade Federal Fluminense)	xx



<p><i>DESLIMITES – Vida, Obra e Fortuna Crítica de Manoel de Barros</i> <i>DESLIMITES – Biography, work and critical essays of Manoel de Barros</i></p>	
<p><i>Deslimites – Vida, Obra e Fortuna Crítica</i></p> <p><i>Deslimites – Biography, work and critical essays of Manoel de Barros</i></p> <p>GRUPO DE PESQUISA LITERATURA E VIDA Líder do GPLV: Rauer Ribeiro RODRIGUES (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/Três Lagoas) http://gpmoeldebarros.blogspot.com.br</p>	<p>xx</p>



Editorial

Arnaldo SARAIVA¹
Marcelo MARINHO²
Kelcilene GRÁCIA-RODRIGUES³
Organizadores

O número 24 da *Guavira Letras* se apresenta como uma comemoração dos 80 anos do surgimento de Manoel de Barros, com a publicação de *Poemas Concebidos Sem Pecado* (1937). Consiste em um dossiê com o tema **Manoel de Barros: 80 anos fora da asa** e se dedica a congregar estudos voltados para a poética do escritor, a partir de diversas abordagens, com os objetivos de oferecer um panorama da melhor recepção ao poeta e indiciar novos veios, novas abordagens na obra múltipla, inquieta, profundamente autoral, de Manoel de Barros.

Para a presente edição, como organizadores, elaboramos a proposta de reunir pesquisas que estabelecem, em diversos aspectos, estudos que tratem da obra de Manoel de Barros, sem delimitar *corpus*, sem restrições teórico-metodológicas, permitindo que também os articulistas — no âmbito dos princípios dos estudos literários, linguísticos, filosóficos, comparatistas, históricos ou de outras vertentes — voem fora da asa.

Os artigos desta edição são assinados por autores de diferentes instituições do Exterior e do Brasil: Universidade do Porto (UP – Portugal), Università del Salento (UNISALENTO – Itália), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES), Universidade Estadual de Roraima (UERR), Universidade Estácio de Sá (Unesa), Universidade Federal Fluminense (UFF), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio), Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Universidade Federal do Rio Grande (FURG) e Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB).

O *Dossiê* está dividido em quatro seções.

Na primeira, intitulada **ACHADOUROS – Entrevistas com Manoel**, contamos com três entrevistas seminais concedidas por Barros:

¹ Universidade do Porto – UP. Faculdade de Letras. Porto – Portugal. CP: 4099-002. Professor emérito da Universidade do Porto, poeta, cronista, crítico, tradutor e ensaísta. E-mail: asaraiva@letras.up.pt

² Universidade Federal da Integração Latino-Americana – UNILA. Foz do Iguaçu – PR – Brasil. CEP: 85866-000. E-mail: marcelo.marinho@unila.edu.br

³ Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS. Três Lagoas – MS – Brasil. CEP: 79603-011. Atualmente, realiza Estágio Pós-Doutoral sobre Manoel de Barros na Faculdade de Letras da Universidade do Porto/Portugal. E-mail: kelcilenegracia@gmail.com



1. *As coisas que não existem são mais bonitas (Entrevista com o poeta Manoel de Barros)*, de Alberto Pucheu (Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ);
2. *Encontros*, de Kelcilene Grácia-Rodrigues (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS/Campus de Três Lagoas)
3. *Nas raízes da memória: entrevista com o poeta Manoel de Barros, em 21 de setembro de 2006*, de Francesca Degli Atti (Università del Salento – UNISALENTO – Itália), Kelcilene Grácia-Rodrigues (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS/Campus de Três Lagoas) e Rauer Ribeiro Rodrigues (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS/Campus do Pantanal).

Na segunda seção, sob o título **CORIXOS – Estudos sobre Barros**, temos doze artigos:

1. *Manoel de Barros: Retrato do artista quando coisa*, de Arnaldo Saraiva (Universidade do Porto – UP – Portugal);
2. *A poesia de Manoel de Barros no limiar dos intertextos: de Poemas concebidos sem pecado a Escritos em verbal de ave*, de Rosidelma Pereira Fraga (Universidade Estadual de Roraima – UERR);
3. *Racionalidade e poesia em Manoel de Barros*, de Paulo Eduardo Benites de Moraes (Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS/Jardim);
4. *Um olhar semiótico sobre o poema “O fazedor de amanhecer”, de Manoel de Barros*, de Tamires Dantas Pereira Cândido e Maria Luceli Faria Batistote (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS/Campo Grande);
5. *Pedagogia da ignorância: uma leitura de Manoel de Barros*, de Anelito Pereira de Oliveira e Aurora Cardoso de Quadros (Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES);
6. *O orientalismo na poesia de Manoel de Barros*, de Patrícia de Vasconcelos (Universidade Estácio de Sá – Unesa);
7. *Manoel de Barros: a empoética terapêutica*, de Elton Luiz Leite de Souza (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UniRio);
8. *Garatujei meus pássaros até a última natureza: poesia parola e segno grafico in Concerto a céu aberto para solos de ave*, de Francesca Degli Atti (Università del Salento – UNISALENTO – Itália);
9. *Manoel de Barros: a desbiografia de um poeta singular*, de Renata Lisbôa (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS);
10. *O mundo renovado por Manoel de Barros*, de Yanna Karlla Cunha e Raquel Souza (Universidade Federal do Rio Grande – FURG);



11. *No horizonte do possível: a Morte no Escritos em verbal de ave*, de Manoel de Barros, de Waleska Rodrigues de Matos Oliveira Martins (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – UFRB);
12. *Manoel de Barros: A palavra é um punhal que brilha, rasga e fere*, de Kelcilene Grácia-Rodrigues (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS/Campus de Três Lagoas).

Na terceira seção **PALAVRAS FONTANAS – Cartas do Poeta**, contamos com o texto *Os Desenhos de uma voz (sobre as conversas por escrito de Manoel de Barros)*, de Adalberto Müller – professor da Universidade Federal Fluminense (UFF), tradutor, crítico e escritor –, amigo de Manoel de Barros, com quem manteve contato por carta e pessoalmente de 1992 até 2014, ano em que Barros faleceu. Após o texto, reproduzimos em fac-símile as cartas trocadas entre eles sobre o livro *Manoel de Barros: Encontros*.

Por fim, na quarta seção, temos uma seção de serviço, **DESLIMITES – Vida, Obra e Fortuna Crítica de Manoel de Barros**, na qual reproduzimos estudos permanentemente atualizados do Grupo de Pesquisa Literatura e Vida, que colige informações sobre o poeta e as disponibiliza em < <http://gpmanoeldebarros.blogspot.com.br> >.

A apresentação detalhada de todos os textos das quatro seções do **Dossiê** está sob a responsabilidade da Profa. Kelcilene Grácia-Rodrigues.

Os organizadores agradecem a disponibilidade de todos os pesquisadores e estudiosos da poesia de Manoel de Barros que enviaram para este **Dossiê** os resultados das suas pesquisas. Externamos, mais uma vez, nosso agradecimento especial ao Prof. Adalberto Müller por nos brindar com material inédito que, a partir dele, aponta novos caminhos para os estudos em torno das correspondências e das entrevistas de Manoel de Barros.

Registre-se, aqui, de passagem, a importância de que todo acervo da vida e da obra de qualquer escritor seja disponibilizado ao público em geral pelos familiares em instituições de pesquisa.

O **Dossiê**, ao congregar pesquisadores de diferentes instituições, reúne parte importante da produção atual que se desenvolve a respeito de Manoel de Barros, possibilitando, por meio dos estudos realizados pelos autores, revelar, perceber e compreender o processo criativo do poeta.

Esperamos que o volume atenda à comunidade científica, oferecendo a devida visibilidade aos estudos desenvolvidos e que compõem o **Dossiê**, e que possa contribuir para o debate com respeito aos temas neles tratados.

Guavira Letras, 30 de junho de 2017.



Voar fora da asa: para sempre

Voar fora da asa:
forever

Kelcilene GRÁCIA-RODRIGUES¹

*O que esperar do meu verso?
Que voe pelo universo.*

Rimbaud (2002)

Como já informado no Editorial, o número 24 da *Guavira Letras* reúne pesquisas que focalizam – sem limitação de *corpus*, arcabouço teórico-metodológico, aspectos e abordagens – a poética de Manoel de Barros. Intitulado **Manoel de Barros: 80 anos fora da asa**, este **Dossiê** é uma homenagem ao poeta que, reinventando o Pantanal sul-mato-grossense, criou um universo poético sem paralelo, a partir de inusitada recriação da língua portuguesa, ao buscar a origem *fontana* das palavras.

Nascido em Cuiabá, Mato Grosso, em 19 de dezembro de 1916, a família de Manoel Wenceslau Leite de Barros mudou-se para o pantanal de Corumbá tendo o poeta somente dois meses de vida, e no pantanal o menino Nequinho viveu sua infância.² Completou os estudos primários, em internato, em Campo Grande. Na adolescência, frequentou colégios internos do Rio de Janeiro. Sua formação está assentada na literatura clássica portuguesa (nos quinhentistas Bernardim Ribeiro, Sá de Miranda, Camões; nos barrocos Frei Luís de Sousa, Manoel Bernardes e António Vieira), voltando-se também para a Literatura Francesa (Molière, Voltaire, Rousseau, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud). Quanto à produção literária de autores brasileiros, seus contemporâneos, estudou com carinho, entre outros, Oswald de Andrade, Drummond, Bandeira, Guimarães Rosa, Clarice Lispector e João Cabral. Em todos, descobria caminhos para a escrita poética.

14

¹ Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS. Três Lagoas – MS – Brasil. CEP: 79603-011. Atualmente, realiza Estágio Pós-Doutoral sobre Manoel de Barros na Faculdade de Letras da Universidade do Porto/Portugal. E-mail: kelcilenegracia@gmail.com

² As informações biográficas conforme, entre outros, Rosa, Menegazzo e Rodrigues (1992, p. 43-63), Couto (1993), Barros (1996, p. 305-343), Béda (2002, p. 13-17) e no blog do GPLV Manoel de Barros: <http://gpmanoeldebarros.blogspot.com.br/>



Em 1937, aos 21 anos, Manoel de Barros publicou seu livro de estreia, *Poemas Concebidos Sem Pecado*³. Ao longo de sua carreira, lançou vários livros, firmando voz singular na literatura brasileira contemporânea: *Face imóvel* (1942), *Poesias* (1956), *Compêndio para uso dos pássaros* (1961), *Gramática expositiva do chão* (1969), *Matéria de poesia* (1974), *Arranjos para assobio* (1982), *Livro de pré-coisas (roteiro de uma excursão poética pelo Pantanal)* (1985), *O guardador de águas* (1989), *Gramática expositiva do chão (Poesia quase toda)* (1990), *Concerto a céu aberto para solos de ave* (1991), *O livro das ignoranças* (1993), *Livro sobre nada* (1996), *Retrato do artista quando coisa* (1998), *Exercícios de ser criança* (1999), *Ensaio fotográficos* (2000), *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001), *O fazedor de amanhecer* (2001), *Poeminhas pescados em uma fala de João* (2001), *Memórias inventadas: A infância* (2003), *Cantigas por um passarinho à toa* (2003), *Poemas rupestres* (2004), *Memórias inventadas: A segunda infância* (2006), *Poeminha em Língua de brincar* (2007), *Memórias inventadas para crianças* (2007), *Memórias inventadas: A terceira infância* (2008), *Menino do mato* (2010) e *Escritos em verbal de ave* (2011).

Foram publicadas no Brasil diversas antologias, ora com seleção de poemas e fotos ora reunindo livros de Manoel de Barros, como é o caso de: *Águas* (2001-2004), livro financiado pelo Governo de Mato Grosso do Sul e a Sanesul, empresa de saneamento do Estado, que contém um único poema, feito sob encomenda, ilustrado por Edvaldo Jacinto Correia; *O encantador de palavras* (1996); *Para encontrar o azul eu uso pássaros* (1999); *Memórias inventadas – As infâncias de Manoel de Barros* (2008); *Poesias completas* (2010); *Arquitetura do silêncio* (2015); *Meu quintal é maior que o mundo* (2015).

Manoel de Barros ganhou vários Prêmios, foi traduzido para o alemão, inglês, italiano, francês, catalão e espanhol, e teve publicada em Portugal várias edições de sua poesia, em volume com poemas selecionados e em volume com poesia “quase toda”⁴. Seus poemas foram musicados, recitados e cantados. Algumas de suas obras foram transformadas em peças teatrais. Além disso, teve vida e obra filmografadas e transformadas em documentários. Ademais, tantas outras iniciativas retomam a vida e a obra do poeta.

No início, as primeiras obras de Manoel de Barros foram publicadas por editoras pequenas – sem pesar sobre elas nenhum aspecto negativo –, com poucos exemplares, tanto que era difícil ter acesso às essas obras, como é o caso das editoras Século XX (RJ), Pongetti (SP), São José (SP), Tordos (SP), Livraria São José (RJ), Philobiblion (MS). Posteriormente, os livros foram publicados pela Art Editora (SP), Civilização Brasileira (RJ), Record (RJ), Leya (SP) e atualmente os livros são publicados pela Alfaguara (RJ).

Recrutar o mundo pela força inventiva da palavra é uma das características da linguagem de Manoel de Barros, poeta elogiado por figuras como Carlos Drummond de Andrade, Millôr Fernandes, João Antônio, Ênio Silveira, Antonio Houaiss e o próprio

³ Embora saibamos que o primeiro livro de Manoel de Barros seja de 1937, a edição que utilizamos de *Poemas concebidos sem pecado* é um fac-símile, publicado juntamente com o livro *Matéria de poesia*, de 1974. Entretanto, à página 49 (BARROS, 1974a, grifos e negritos do autor), o autor apresenta a seguinte nota: “Este *Poemas concebidos sem pecado* é livro dos 20 anos. Distribuído entre meia dúzia de amigos em 1937, aparece hoje com **enxertos e podas**”.

⁴ Informações precisas sobre os prêmios, as traduções, algumas entrevistas, fortuna crítica, publicações e áudios de e sobre Manoel de Barros estão disponíveis no Blog do GPLV - Grupo de Pesquisa Literatura e Vida: < <http://gpmoeldebarros.blogspot.com.br> >. No artigo “Manoel de Barros: a palavra que é um punhal, que brilha, rasga e fere”, de minha autoria e que consta neste dossiê, encontram-se informações detalhadas dos títulos das obras traduzidas na Alemanha, Espanha, Estados Unidos, França e Itália, além da poesia reunida publicada em Portugal.



Guimarães Rosa. O perfil de Barros é então tracejado como: “o maior poeta vivo brasileiro” (palavras de Drummond, citadas por Nogueira, 1987); “sua poesia tem a força de um estampido em surdina. Carrega a alegria do choro” (João Antonio, 1987); “a melhor crítica brasileira o coloca, hoje, entre nossos poetas mais criativos e pessoais. Há, mesmo, quem lhe atribua, na poesia, patamar tão relevante quanto o de Guimarães Rosa na moderna ficção brasileira” (Ênio Silveira, 1995); “um dos maiores poetas do país”, com uma poesia “única, inaugural, apogeu do chão” (Millôr Fernandes, 1984); “personalidade própria rara entre os grandes poetas” (Antonio Houaiss, 1995) e “um dos grandes poetas que a língua portuguesa produziu, e um dos grandes poetas que o mundo no momento tem” (palavras de Antonio Houaiss, citadas por Diegues, 1995); já Geraldo Mayrink (1994) nos conta que Guimarães Rosa “comparou os textos de Manoel a um ‘doce de coco’”.⁵

Embora publicando desde a década de 30 do século XX, somente nos anos 1980 – já tendo publicado sete livros – com sua obra resenhada por Antonio Houaiss (1982) e Millôr Fernandes (1984), o lançamento do filme *Caramujo-flor* (1988), de Joel Pizzini, e a edição da revista espanhola *El Paseante* (1988), na qual, entre os escritores brasileiros, temos a presença de Barros, cresceu de modo exponencial a recepção crítica à poesia do poeta.

Apesar de hoje observarmos a regular presença de Manoel de Barros nas páginas da imprensa periódica, o mesmo não se pode constatar antes de 1988.⁶ Posteriormente, artigos de jornais e de revistas brasileiras começaram a dar atenção a Manoel de Barros e a fazerem comentários e apreciações sobre os livros *O guardador de águas* (1989) e *Gramática expositiva do chão: Poesia quase toda* (1990).

As resenhas jornalísticas ressaltam, de modo geral, os traços mais relevantes da biografia do poeta, a tendência em privilegiar os seres ínfimos do pantanal sul-mato-grossense e a inusitada inovação linguística que permeia as obras de Manoel de Barros.⁷ As pesquisas acadêmicas discorrem, entre outros aspectos, sobre os processos de construção de imagens, o léxico, a fragmentação discursiva, a “poética do insignificante” e a metalinguagem⁸, que presidem a composição dos versos de Barros. Em sua maioria, tanto aquelas, quanto estas, destacam a estranheza que a poesia do escritor causa.

Além da divisão quanto à motivação, seja jornalística seja acadêmica, tal crítica passou por fases, considerando a predominância de diferentes fundamentações teóricas ou a predominância de foco de análise. Se em Houaiss e Millôr o entusiasmo lançou luzes sobre a obra do poeta, atraindo a atenção da crítica, da academia e até mesmo das editoras, o teor do

⁵ Essa última informação consta também em ACCIOLY (1989, p. 50).

⁶ A dissertação de Walquíria Gonçalves Béda (2002, p. 34) apresenta quadro no qual descreve, cronologicamente, ano a ano, desde 1942, os textos publicados pela mídia a respeito de Manoel de Barros. Menezes e Catonio (2002) fizeram levantamento quantitativo de publicações na imprensa brasileira referente aos anos 1990-2000.

⁷ Ver, por exemplo, os artigos de Fagá (1989), Correia (1990) e Francisco (1990).

⁸ Afonso de Castro (1991, p. 229-230) fornece uma pequena listagem de publicações sobre Manoel de Barros. O primeiro levantamento da fortuna crítica de Manoel de Barros está em Silva (1998, p. 214-243). Posteriormente, surgiu a bibliografia ampla e circunstanciada de Walquíria Béda (2002, p. 33). A pesquisa informa que coligiu 24 trabalhos na classificação “B-II: teses ou livros”. Nesta categoria, a autora relacionou também as dissertações. Concomitante à finalização do trabalho de Béda, em 2002, saía publicado, em Campo Grande (MS), o livro *Manoel de Barros: o brejo e o solfejo*, de Marcelo Marinho (2002) em colaboração com Thalita Melotto e outros. Daquela data aos dias de hoje, a quantidade de estudos acadêmicos sobre a poesia de Barros cresceu exponencialmente. O Banco de Teses da Capes (<http://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>) apresenta 160 trabalhos a partir do filtro de pesquisa “Manoel de Barros” realizada em 30 de junho de 2017.



comentário tinha por predomínio certo caráter impressionista; a posteriori, na universidade, a obra do poeta foi lida com ênfase ora no universo pantaneiro, ora pela invenção linguística, ora pelo comparativismo, ora pela semiótica, ora pela intersemiótica, ora de modo biográfico, ora pela subversão do gênero lírico, ora dividindo a obra do poeta em dois momentos: um primeiro, modernista, e um segundo, de cunho pós-modernista.

O que nos parece é que colocar em uma linha do tempo o modo pelo qual a crítica recebeu Barros evidencia a trajetória teórica dos estudos literários ao longo do século XX, em sua caminhada do modernismo à contemporaneidade. Desse modo, temos estudos que demonstram o modo pelo qual a poesia de Barros é diversa, múltipla e plural, estudos esses que, tomados em seu conjunto, se mostram também plurais, múltiplos e diversos.

Indagado sobre qual das metáforas para designar a poesia, entre as muitas que criou, seria a sua favorita, respondeu: "poesia é voar fora da asa". De fato, a imagem, polissêmica e logicamente perturbadora, representa bem o *ethos* da poesia de Barros.

Uma poética dotada de um inquieto jeito de olhar o mundo, que, assim, é visto de um modo transgressor que transfigura o natural, aparece delineada já no seu livro de estreia, *Poemas concebidos sem pecado* (1937). Nele, encontram-se versos prosaicos, imagens poéticas inusitadas, sintaxe arrevesada, vocábulos eruditos, arcaicos e inusuais, neologismos, aos quais o poeta incorpora falas e expressões populares. A radicalidade promovida pelos movimentos estéticos do princípio do século XX⁹ aparece na obra de Barros até mesmo quando o poeta descreve a realidade humana e geográfica do Pantanal.

Sobressaem entre os temas da produção literária manuelina a reminiscência da infância, as descrições de espaços rupestres e da cidade de Corumbá – ladeiras, casas e comércios –, as personagens que fazem parte dessa paisagem e são carregadas de simplicidade, humildade e sabedoria, as coisas que a sociedade de consumo considera sem importância, como os pedregulhos e as pequenas plantas do mato, inspirado por seres desprezados, como as lesmas e as lagartixas, construído com matéria-prima oriunda dos marginalizados, dos loucos, dos poetas, das crianças, e alicerçado na experiência de vida dos despossuídos de bens materiais.

Para o poeta, o bugre é um ser intocado pela civilização, integrado ao meio ambiente, conhecedor das recônditas belezas da natureza: é um sujeito simples que vê o mundo com um olhar sem máculas. Para o bugre, a natureza compõe o seu ser e destruir o meio ambiente significa exterminar a si mesmo. É justamente o fato de Manoel de Barros se sentir bugre que explica a vocação da sua poesia em exaltar aquilo que normalmente não tem valor para a sociedade. É por ser bugre, um “narrador menso”¹⁰ (BARROS, 1974a, p. 66), que vê a

⁹ Em *Poemas concebidos sem pecado* (1937) é perceptível a influência dos vanguardistas, absorvida pelo poeta a partir da leitura das obras de Rimbaud, Mallarmé, Baudelaire e Apollinaire. Maria Adélia Menegazzo (1991) estuda longamente a ligação das vanguardas europeias com literatura e pintura de três artistas brasileiros. No terceiro capítulo (p. 176-203), a pesquisadora demonstra os procedimentos estéticos das vanguardas na poesia de Manoel de Barros. É dela a seguinte afirmação (p. 176, grifos do autor): “O discurso poético de Manoel de Barros encontra irradiações da **fantasia ditatorial** que impregna a obra de Rimbaud e do **jogo do acaso** e autonomia da palavra de Mallarmé. [...] Estes processos são comuns em toda sua obra”.

¹⁰ Expressão utilizada pelo eu-lírico de *Poemas concebidos sem pecado* para se definir e interpretar. Segundo o dicionário Caldas Aulete (1970, v. s, p. 2325), o vocábulo tem o seguinte significado: “**MENSO**, *adj.* (Bras., Pernambuco) manco, torto; pendente”.



essência do homem e das coisas. É por ser bugre que Cabeludinho¹¹, primeiro *alter-ego*¹² que surge na obra de Barros, volta às suas origens e se deixa levar pelas lembranças dos seres e da paisagem que o extasiaram na infância.

Cabeludinho identifica-se com a sabedoria de mundo do “bugre velho” e, ao se tornar poeta, faz emergir, da trivialidade da vida do menino apegado às coisas miúdas e simples, a poesia, que jorra do silêncio. Aliás, a metáfora do silêncio como uma extensão metonímica de poesia percorrerá toda a obra posterior de Manoel de Barros.

Por exemplo, a “torneira aberta” que é “poesia jorrando”, no livro de 1937 de Manoel de Barros, *Poemas concebidos sem pecado* (Barros, 1974a, p. 54), a metáfora “fotografar o silêncio”, no poema “O fotógrafo” (Barros, 2000, p. 11), constituem imagens que condensam e cristalizam em Barros uma demonstração do fazer poético, ou seja, como se constrói a poesia, em que circunstância ela é encontrada.

Em *Poemas concebidos sem pecado*, o poeta já risca e fixa no seu chão pantaneiro um projeto poético – no que tange ao tema e ao trabalho com a linguagem – próprio e original, que vai se aperfeiçoando nas produções editadas a partir de 1956. Ou seja, a partir do discurso de Cabeludinho, narrador-poeta, é possível extrair a primeira postura poética do escritor, reflexões que serão referendadas, depreendidas e consolidadas em suas obras posteriores e que constituem a *ars poetica* de Manoel de Barros:

- ✓ A poesia deve romper com a forma tradicional; as normas estabelecidas;
- ✓ A poesia recupera a origem da palavra;
- ✓ A poesia é renovação lexical;
- ✓ O discurso poético apresenta subversão semântica;
- ✓ A linguagem da poesia deve ser comum, coloquial, com expressões prosaicas, de valorização do repertório verbal e a linguagem do povo;
- ✓ A poesia deve ser uma intervenção social;
- ✓ A poesia se constrói com apelo visual;
- ✓ A poesia concretiza o abstrato e faz abstração do concreto;
- ✓ A poesia é ficcionalizada e narrativizada, uma fusão de gêneros literários;
- ✓ A poesia não tem a Musa como divindade, apenas como mulher comum, e deve se inspirar no que venha do “ermo”;
- ✓ A poesia deve retratar temas inspirados no cotidiano;
- ✓ A poesia deve apresentar os “des-heróis”;
- ✓ A poesia tem afinidade com as crianças e com os dementes;
- ✓ A poética amalgama o telúrico da origem ao universo infantil e à sabedoria do bugre velho.

¹¹ O livro *Poemas concebidos sem pecado* é composto por quatro unidades líricas. Entre elas, temos “Cabeludinho”, constituída por onze poemas, nos quais se “narra” os fatos principais do menino Cabeludinho, da infância até voltar, como poeta, à paisagem onde nasceu. Conforme Grácia-Rodrigues (2006, p. 44-70), o primeiro livro de Barros delinea a trajetória de formação do artista na descoberta dos caminhos da poesia.

¹² Na obra de Manoel de Barros encontramos vários *alter-egos* do poeta, entre eles, destacamos a personagem Bernardo da Mata.



Manoel de Barros faz a poesia fluir do “canto e plumagem” das palavras (ROSA, 1976, p. 238). Da *ars poetica* emerge – por meio da subversão semântica – um tropos imagético de radicalidade sem paralelo na literatura brasileira. Das metáforas em caleidoscópio, aflora um entendimento de poesia como o universo do imponderável e do improvável, exequível pelo poder do discurso. A obra do poeta alegoriza o próprio ato poético na medida em que, utilizando-se do Logos, reorganiza o Caos e funda um novo Cosmos. Logos e linguagem símiles ao “voar fora da asa” (BARROS, 1993, p. 23).

Para melhor expressar a grandeza, o projeto literário, a obra renovadora, marcante e original de Manoel de Barros, divimos o presente **Dossiê** em quatro seções: 1. **ACHADOUROS – Entrevistas com Manoel**; 2. **CORIXOS – Estudos sobre Barros**; 3. **PALAVRAS FONTANAS – Cartas do poeta**; 4. **DESLIMITES – Vida, Obra e Fortuna Crítica de Manoel de Barros**. Em todos os títulos há palavras extraídas dos versos manoelinos, sem perder de vista a profundidade dos estudos acadêmicos presentes em cada seção.

Antes de tratar cada seção, preciso externar os meus agradecimentos especiais a todos que colaboraram para chegarmos a este número histórico da *Guavira Letras*. Ao Prof. Arnaldo Saraiva pela amizade e confiança em aceitar o convite para organizar este **Dossiê**, sendo o professor Arnaldo Saraiva o maior divulgador dos estudos da literatura brasileira em Portugal e muito reconhecido no Brasil pelos estudos que desenvolve. Ao Prof. Marcelo Marinho pelo diálogo e trabalho que estamos desenvolvendo sobre Manoel de Barros, em especial o livro de Fortuna crítica sobre Manoel de Barros para a Coleção Fortuna Crítica, coordenada agora pelo Prof. Eduardo de Faria Coutinho – esperamos que este volume esteja preparado até o final de 2018. O professor Marcelo está entre os grandes estudiosos da poesia de Manoel de Barros.

Os autores que estão presentes neste dossiê não são apenas leitores da poesia de Manoel de Barros, são pesquisadores e estudiosos da poesia de Manoel de Barros: Adalberto Müller, Alberto Pucheu, Rauer Rodrigues, Francesca Degli Atti, Renata Lisbôa, Waleska Rodrigues de Matos Oliveira Martins, Paulo Eduardo Benites de Moraes, Rosidelma Pereira Fraga, Yanna Karlla Cunha, Raquel Souza, Elton Luiz Leite de Souza, Patrícia de Vasconcelos, Tamires Dantas Pereira Cândido, Maria Luceli Faria Batistote, Anelito Pereira de Oliveira e Aurora Cardoso de Quadros.

Meu agradecimento a todos eles. E também aos que viabilizaram outros aspectos para esse volume: ao Prof. Ricardo Marcacini (UFMS/*Campus* de Três Lagoas) por todo apoio técnico e de informática para manter a revista no ar, aos ex-graduandos de iniciação científica – hoje, todos graduados – Igor Iuri Dimitri Nakamura, Mateus Antenor Gomes, Mariana Thaís Oliveira Barbosa e Daniele Leite Daniél por mapear os procedimentos linguísticos de Manoel de Barros, aos graduandos Ana Elisa Tonetti e Ramon Sutti por coletarem material sobre o poeta, a professora e Mestre Ordalha Souza por analisar os neologismos derivacionais em Barros, a recém-doutora Enedir dos Santos Silva e aos doutorandos Eliza Peron, Paulo Benites e Rubens Aquino, por atenderem os meus pedidos prontamente e com dedicação.

Vamos ver como cada uma das seções deste **Dossiê** se constrói!

Entremos na seção **ACHADOUROS – Entrevistas com Manoel**.



Integra essa divisão três entrevistas concedidas por Barros. É de conhecimento dos estudiosos da literatura, os de Manoel de Barros bem sabem – que a entrevistas de Barros ultrapassam o caráter meramente informativo e revelam não só uma prática de reflexões do objeto literário, mas, também, apresentam-se contaminadas pela linguagem poética do poeta.

O próprio Manoel, em entrevista respondida por escrito a mim, e reproduzida em fac-símile neste **Dossiê**, quando indagado sobre o valor estético das entrevistas dele, como reveladoras da reflexão sobre o objeto literário, diz:

As reflexões que faço nas minhas entrevistas por escrito mais me encobrem do que revelam. Respondo as perguntas pensando em compor um objeto artístico. Às vezes não consigo, mas é assim que eu gostaria que fosse. Ao pensar nas entrevistas por escrito sempre imagino que ela possa ser uma peça de criação e não uma peça de informação. Eu também gosto de escrever o silêncio.

E Adalberto Müller, no texto que consta neste dossiê, diz que se examinarmos atentamente “[...] a relação entre os ‘cadernos do caos’, as entrevistas e os livros de poemas, ver-se-á que as fronteiras que delimitam os ‘poemas’ dos ‘rascunhos’ e da ‘prosa’ não estão tão demarcadas, e são bastante porosas [...]” em Manoel de Barros.

Entre a quantidade de entrevistas concedidas pelo poeta, trazemos três para compor esta seção do **Dossiê**. Entendemos que muitas entrevistas significativas, que não estão divulgadas na mídia dos grandes centros, precisam ser recuperadas e republicadas, para que não fiquem esquecidas e longínquas no tempo. Aqui, trazemos três delas, que consideramos das mais expressivas, significativas e originais entre as que o poeta concedeu.

O modo como estão ordenadas as entrevistas pautou-se pelo ano em que elas foram concedidas, que, coincidentemente, explicitam uma dimensão progressiva de intensidade sobre a estética de Manoel de Barros como entrevistado.

A primeira entrevista, *As coisas que não existem são mais bonitas (Entrevista com o poeta Manoel de Barros)*, de Alberto Pucheu, foi concedida, por escrito, em maio de 1993, e publicada nos *Cadernos Pedagógicos e Culturais*, do Centro Educacional de Niterói, em 1994.

Alberto Pucheu – professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, poeta e ensaísta –, quando também convidado pelos organizadores para contribuir com um texto sobre Manoel de Barros, nos mandou essa entrevista, considerada por ele como bela, e que fora mal publicada na época. Fomos informados por Pucheu que esta entrevista será incorporada ao seu próximo livro, que está no prelo.

Antes de vermos propriamente a entrevista, há no texto de Pucheu um relato de como ele conheceu a poesia de Manoel de Barros e de como teve contato com o poeta. Aponta, também, aspectos da poética de Barros, presentes na narrativa que antecede a entrevista e na própria entrevista. Em tom que revela o poeta, Alberto Pucheu informa que na última página da carta, escrita à mão – e sabemos da letra miúda do poeta –, Barros complementou: “Meu caro Pucheu, Acho que respondi sem responder, irresponsavelmente. Não sei responder nada senão fazendo literatura. Tenho fastio das coisas reais. Se achar que estão muito brincalhonas essas respostas, pode encestá-las. Um abraço, Seu amigo, Manoel de Barros”.

E desfazem-se os fios reveladores de uma poesia provocadora do riso, das “brincadeiras sintáticas”, do lapidar artístico do processo composicional, que alia “o extremo



rigor conceitual e poético com uma leveza inesperada”, de matéria-prima extraída do “[...] anotar coisas de rua, de crianças com as suas sintaxes inconexas, de viventes que moram debaixo do chapéu, coisas que pulam de livros, de quadros, de cantos. Faço cadernos e mais cadernos desses farelos. Gosto de anotar frases doentas e algumas atrapalhadas como as formigas que a gente interrompe o caminho delas”.

Na entrevista, entrevemos característica lapidar da poética de Manoel de Barros: a sabedoria de um bugre velho que soube irmanar, com maestria, uma poesia de erudição arquitetada sob os laivos da *ignorância*. Reflexão que é homologada por Barros com os versos de Wallace Stevens. Abaixo, transcrevemos as duas primeiras estrofes do poema do poeta norte-americano, e deixamos em itálico os versos que fora citado por Manoel de Barros na entrevista:

Begin, ephebe, by perceiving the idea
Of this invention, this invented world,
The inconceivable idea of the sun.

*You must become an ignorant man again
And see the sun again with as ignorant eye
And see it clearly in the idea of it.*¹³

A segunda entrevista, *Encontros*, concedida a Kelcilene Grácia-Rodrigues, que recuperamos foi respondida por escrito por Manoel de Barros em 13 de agosto de 1998. Neste **Dossiê**, a entrevista é reproduzida em fac-símile. Ao longo das respostas, Barros brinca com as palavras, faz poesia, tergiversa quando afirma e afirma quando parece tergiversar. O poeta exercita a invenção da verdade e transforma a verdade em ficção e poesia. Entre sério e jocosos, define o papel da poesia e do poeta em jogo de luzes e sombras em que a luz se faz opaca e em que o que está opaco resplende.

O poeta inicia a primeira resposta enfatizando o seu papel transgressor como poeta, como utilizador da língua, como alguém que quer *desexplicar* a si mesmo. Na sequência, critica o *logos* cartesiano, sem mencionar tal terminologia, e elogia a língua que não classifica, os gorjeios que celebram, as palavras sem penduricalhos, os versos que silenciam, as frases magras cheias de molecagem e avessas à gramática.

Barros se nomeia um fazedor de frases, com a dislógica da frase construindo o poema sem referenciar o real, a concretude natural. As palavras são utilizadas, ele diz, mais para o esconderem do que para o revelarem. São, assim, vadias e em vadiagem ele convive eroticamente com elas, com o corpo fônico das palavras. Suas entrevistas, portanto, ele diz, são peças de criação, não de informação.

A terceira dessas entrevistas recuperadas de publicações ora difíceis de serem encontradas é a que realizaram a pesquisadora italiana Francesca Degli Atti, professora de língua portuguesa e literatura brasileira e doutora em Estudos Linguísticos, Literários e Culturais com tese sobre Manoel de Barros defendida na Università del Salento, a professora Kelcilene Grácia-Rodrigues, docente da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/*Campus* de Três Lagoas, pesquisadora e estudiosa da poesia de Barros, tendo feito o

¹³ STEVENS, W. *Poemas*. Tradução e introdução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 116.



mestrado e o doutorado sobre o poeta, e o professor Rauer Ribeiro Rodrigues, professor da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/*Campus* do Pantanal, escritor e ficcionista, leitor de Barros desde sua especialização, realizada na UFU – Universidade Federal de Uberlândia, em Minas Gerais.

Nas raízes da memória: entrevista com o poeta Manoel de Barros, em 21 de setembro de 2006 narra o encontro dos três entrevistadores com o poeta, na residência de Barros, em Campo Grande, entrevista que transcorreu em clima de poesia, epifanias, iluminações várias, pois que rompeu o tradicional modo definido por Manoel de Barros para suas entrevistas, normalmente com perguntas escritas e respostas escritas laboriosamente trabalhadas como artefato poético. Ainda assim, é o que o relato do encontro revela, o universo literário do poeta preenchia o espaço da sala, do gabinete de trabalho, da casa e mesmo das ruas de Campo Grande, após o encontro.

Ao longo do bate-papo, além de muitas revelações e até inconfidências, Barros contou casos com bom-humor, lembrou-se da infância, de amigos, de leituras literárias e outras leituras, de poetas com quem conviveu e de algumas desilusões pessoais com poetas a que admirava... Após uma ou outra revelação, olhava maroto, como uma criança pega em desobediência, e fazia um gesto, como a pedir que aquilo não fosse publicado. Em outras desvelações, como que impunha, em gesto desconsolado, que aquilo merecia que fosse conhecido, ganhasse forma escrita, transitasse para além dos quintais de sua memória.

O menino que foi, Nequinho, o homem Manoel, o poeta Manoel de Barros, o criador do *idioleto manoielês arcaico*, aquele Barros lépido aos oitenta e nove anos bem vividos, aquele homem do qual evolava uma poesia a inundar a poalha da tarde e o universo todo, aquele homem único, singular, especial — é esse Barros que surge por inteiro nas poucas páginas dessa entrevista.

Seguimos para a seção **CORIXOS – Estudos sobre Barros**.

Abrindo-a, temos o trabalho de Arnaldo Saraiva, intitulado *Manoel de Barros: Retrato do artista quando coisa*, publicado pela primeira vez em 1999, na Revista *Terceira Margem*, expondo que Manoel de Barros, desde a publicação de *Compêndio para uso dos pássaros* (1961) e *Gramática expositiva do chão* (1969), já se mostrava “como uma *diferença* da poesia brasileira”.

Antes de assinalar os pontos do texto de Arnaldo Saraiva, falemos sobre a Revista *Terceira Margem*, no intuito de evidenciar a importância da revista nos estudos acadêmicos. A Revista *Terceira Margem* foi fundada pelo Prof. Arnaldo Saraiva, vinculada ao Centro de Estudos Brasileiros Adolfo Casais Monteiro da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, contendo textos voltados exclusivamente à literatura brasileira. A revista teve cinco números publicados, entre 1998 e 2004, e foi importante meio de divulgação, em Portugal e na Europa, dos estudos da literatura e da cultura brasileira. Esclarecemos que as informações sobre a Revista *Terceira Margem* foram extraídas do artigo “Literatura Brasileira em Portugal: a Revista *Terceira Margem*”, de Joelma Santana Siqueira (UFV) e Lilian Barbosa Ferrari (UFV), que elaboraram “[...] estudo sistemático [dos] cinco números [da Revista *Terceira Margem*], assinalando o que neles há de relevante para o conhecimento, não só em Portugal, da literatura e da cultura brasileiras no final do século XX e início do século XXI”.¹⁴

¹⁴ Informamos que o artigo está no prelo e será publicado na *Brasil/Brazil – Revista de Literatura Brasileira/A Journal of Brazilian Literature*. Meus agradecimentos às professoras que me autorizaram a leitura e a referência ao texto.



No texto, Arnaldo Saraiva divulga Manoel de Barros em Portugal, uma vez que o poeta era até então desconhecido pelo público português, a partir da obra *Retrato do artista quando coisa*, publicada no Brasil em 1998, pela editora Record. O crítico informa que o poeta não se enquadra “[...] bem em nenhuma das gerações, escolas, estéticas que, do modernismo à poesia marginal ou neo-neoclássica recente, se afirmaram no Brasil ao longo do século que só nos primeiros anos ele não viveu”. Destaca como traço definidor da poesia de Barros a invenção linguística, ao modo da prosa rosiana, no âmbito dos neologismos lexicais, morfossintáticos e semânticos.

Outro destaque dado sobre Barros refere-se aos versos, com estilo simples e sabor primevo, construídos pelo poeta, tais como “o cheiro do sol”, “árvores torta – para caber nos seus passarinhos”, que podem, a princípio, indiciar a presença “[...] de um homem simples do pantanal, familiar da sua fauna e flora, do que de um homem civilizado”. Só que Arnaldo Saraiva enfatiza: “Mas já sabemos há muito, desde os haiku ou desde Caetano, que não há poesia mais complexa do que a que passa por simples ou primitiva. Quer isso dizer que a invenção manoelina está longe de ser só formal ou formalista. Por muito que o poeta defenda, até em artes poéticas, a primazia da palavra [...], a verdade é que ele nunca a dissocia da coisa.”. E os versos do escritor “enfeitam, comunicam ‘por encantamentos’”.

No texto *A poesia de Manoel de Barros no limiar dos intertextos: de Poemas concebidos sem pecado a Escritos em verbal de ave*, Rosidelma Pereira Fraga examina o efeito de sentido do recurso intertextual da epígrafe na obra manoelina, que, segundo a estudiosa, “pode ser um marco intertextual a propiciar um duplo sentido engendrado pela associação entre leitor e o texto”. Ao longo da produção literária de Barros, a autora verifica que o poeta interage, pelo intertexto, com diversos escritores, filósofos, críticos, pintores, como, por exemplo, Heráclito, Pe. Antônio Vieira, Clarice Lispector, Fernando Pessoa, Gaston Bachelard, Guimarães Rosa, Jacques Lacan, Joan Miró, Jorge de Lima, Jorge Luís Borges, Octávio Paz, Marcel Duchamp, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Paul Klee, Paul Valéry, Raul Bopp, Roland Barthes, Samuel Beckett, e textos da Bíblia Sagrada. Para tanto, a pesquisadora analisa as epígrafes de Heráclito e de passagem bíblica em *Livro de pré-coisas* (1985), de Samuel Beckett em *Concerto a céu aberto para solos de ave* (1991), de Fernando Pessoa e Clarice Lispector em *Retrato do artista quando coisa* (1998), de Jorge Luís Borges em *Ensaio fotográfico* (2000) e de Oswald de Andrade em *Menino do Mato* (2010), evidenciando o quanto elas são “imprescindíveis para a compreensão da obra literária”.

Paulo Eduardo Benites de Moraes, por sua vez, no artigo *Racionalidade e poesia em Manoel de Barros*, analisa a poesia de Barros ressaltando de que maneira o poeta constrói uma poesia – portadora de uma inventividade desnordeante, na criação neológica e na subversão semântica – arquitetada com racionalidade. Tendo como suporte os postulados teóricos da retórica e da estilística, o estudioso evidencia que os efeitos poéticos alcançados pelo poeta possibilitam “[...] ao leitor e analista reconstruir [...] visão de mundo subjacente à própria obra.”. A intertextualidade também está presente, em outro nível, no texto de Paulo Benites de Moraes. No dizer do autor, na racionalização do constructo do poema reverbera a “voz” e os processos retóricos de Pe. Antônio Vieira, referenciado explicitamente tanto nas entrevistas concedidas quanto nos próprios poemas de Manoel de Barros. Com procedimento similar ao de Vieira, por uma retórica da agudeza, Barros realiza “discurso da racionalidade” que se insere “em uma dimensão poética [...] que busca um novo olhar para o mundo”.



O artigo *Um olhar semiótico sobre o poema “O fazedor de amanhecer”, de Manoel de Barros*, de Tamires Dantas Pereira Cândido e Maria Luceli Faria Batistote, descortina novos efeitos de sentido do poema “O fazedor de amanhecer”, da obra homônima do poeta sul-mato-grossense, demonstrando o quanto as coisas que a sociedade de consumo considera sem importância são matéria-prima na poética de Barros. As autoras se pautam no arcabouço teórico-metodológico da Semiótica Discursiva de linha francesa, direcionando a análise para o sujeito da enunciação do poema manoelino, que “[m]esmo valendo-se de incongruências e despropósitos *linguageiros*, como sujeito enunciador” produz “de forma coerente todo o seu arcabouço artístico”.

Anelito Pereira de Oliveira e Aurora Cardoso de Quadros, em *Pedagogia da ignorância: uma leitura de Manoel de Barros*, propõem estudo para compreender a produção literária de Barros classificada como Literatura Infantil e Infanto-Juvenil. Os autores enfatizam que embora essas obras do poeta “exploram o mundo da criança”, colocá-las em tal categoria é fazer qualificação simplista, uma vez que elas são permeadas por discussões complexas que exprimem “uma problemática cognitiva que a[s] coloca[m] numa linha de resistência ao autoritarismo característico do discurso pedagógico”. Desse modo, os estudiosos debatem a “relação entre criação poética e intenção pedagógica em Manoel de Barros a partir da teoria do discurso” e mostram que os versos manoelinos evidenciam “uma pedagogia da *ignorância* que, desprovida de qualquer didatismo, ensina-nos a conhecer a liberdade”.

Patrícia Vasconcelos, no texto *O orientalismo na poesia de Manoel de Barros*, a partir da presença de traços recorrentes na poética de Barros, tais como o equilíbrio entre o homem e a natureza, a presença do Silêncio e do Vazio, a imagem frequente da criança, a evolução do ser humano e o enaltecimento do simples, do banal e dos seres desimportantes, constata um cunho orientalista em vários poemas. Para comprovar que o Zen-Budismo se faz presente, analisa a obra *Matéria de poesia* (1974) pela perspectiva da “evolução do ser humano em três níveis: a criança (correspondente ao surgimento do ego), o jovem Aspirante (crescimento do ego) e o Buda Compassivo ou *Bodhisattva* (apontando para a energização do *Self*, união de consciente e inconsciente)”.

No texto *Manoel de Barros: a empoética terapêutica*, Elton Luiz Leite de Souza desenvolve o pensamento de que Barros constrói uma poesia – reflexão também perceptível nas entrevistas, nas correspondências e nos desenhos do poeta – que “estende o poético para além dos versos”. Segundo o estudioso, entre os inúmeros artefatos empregados pelo escritor na sua “Oficina de Transfazer”, o *empoemar*, denominada e conceituada por Elton Souza como *empoética*, é ferramenta primordial na arquitetura do poema, pois “Manoel empoema as palavras simples, do léxico do povo. Reinventa para elas uma nova combinatória [...], para que elas sejam [...] *minadouro* de inauditos sentidos”. Como artífice da palavra, Barros faz *empoemamento*, isto é, “[...] uma aproximação, feita pelo poema, com aquilo que de poético há em nós, e não apenas nos versos”. E sintetiza: “O poeta expressa o que há de poético nele para que o descubramos também em nós”.

Francesca Degli Atti, em *Garatujei meus pássaros até a última natureza: poesia, parola e segno grafico in Concerto a céu aberto para solos de ave*, expõe estudo que nos mostra o conjunto de tons e timbres, como uma sinfonia, que ecoa em *Concerto a céu aberto para solos de ave* (1991), considerado por ela como obra singular e condensadora da força criativa de Manoel de Barros. Nesse *Concerto* poético, a autora analisa os poemas e a composição gráfica das imagens do livro e evidencia como o poeta “rivisita la propria vita, fornendo una sintetica autobiografia”, domina sua ferramenta linguística, traz para o presente



as experiências contidas no passado, explora “le potenzialità dello spazio bianco della pagina”, instaura “nuove forme di corrispondenza fra parola e cosa”, faz referência à morte – tema que abordará nos trabalhos posteriores – e fala dos indivíduos simples e prenhes de poesia que inundam os versos manoelinos, dos quais Bernardo é a figura mais significativa. Com isso, Barros constrói uma poesia com “armonia di suoni che solo un *Concerto* può rendere”.

Renata Lisbôa, lembrando como teve contato pela primeira vez com a poesia de Manoel de Barros e o quanto “uma lista de ‘aprendimentos’ [invadiu-lhe] a vida desde então”, desenvolve estudo acurado do diálogo profícuo entre a forma de Barros poetar sobre a infância como experiência do (in)dizível e a psicanálise. A pesquisadora, no artigo *Manoel de Barros: a desbiografia de um poeta singular*, evidencia o projeto estético manoelino a partir da vida do poeta na perspectiva de uma biografia *desbiografável*, método que foi, segundo a autora, empregado pelo escritor para proporcionar “ao leitor infinitas possibilidades de escrever a própria história da poesia [...] de uma lógica desconstrutiva, inventiva e não-linear”. Utiliza trechos de entrevistas e, especialmente, de poemas de *Concerto a céu aberto para solos de ave* (1991), *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001), *Memórias inventadas: A infância* (2003) e *Memórias inventadas: A terceira infância* (2008) para comprovar o constructo poético de Manoel de Barros ao tematizar a infância. A estudiosa propõe que os poemas manoelinos “são uma espécie de [...] *setting poético*, um espaço voltado ao psíquico e à imaginação, à renovação do psiquismo do homem e aos seus tantos nascimentos e renascimentos”.

Yanna Karlla Cunha e Raquel Souza, em *O mundo renovado por Manoel de Barros*, realizam estudo sobre o surgimento e a magnitude da personagem Bernardo na poética de Manoel de Barros. Desse modo, analisam a obra *Livro de pré-coisas* (1985), mostram o caráter mítico, de criação e de homem primordial da personagem Bernardo – arquétipo do andarilho na poesia manoelina – e revelam que “Bernardo é um sujeito que habita a linguagem e integra um universo ficcional, do qual é possível depreender uma filosofia de mundo que incita repensar o modo como vivenciamos o tempo e os espaços a nossa volta e, mais amplamente, como nos relacionamos com o Cosmos dentro de uma tradição Ocidental”.

Em *No horizonte do possível: a Morte no Escritos em verbal de ave, de Manoel de Barros*, Waleska Martins faz reflexão instigante e inquietadora sobre o tema da Morte e suas figurações na poesia de Barros. Amparando-se nas considerações, entre outros, de Maurice Blanchot, Slavoj Žižek, Jorge Larrosa Bondía, Paul Ricoeur, Jeanne Marie Gagnebin, Maria Julia Kovács e Emil Cioran, a estudiosa revela de que forma a poesia de Manoel de Barros constrói uma poética alicerçada na “experiência, da busca incessante pela origem, do trânsito entre o passado, presente e futuro, da oscilação entre os reinos biológicos, dos estados físicos da matéria, da perturbação do ser, da inquietude, da transitoriedade, da morte, do desejo, da vida”. Por outro lado, “algo diferente se presentifica em sua poesia, algo se transmuta constantemente, algo fratura a imutabilidade natural dos acontecimentos: a Morte, o adeus silencioso de Bernardo e de Barros”. Para homologar o seu estudo, Waleska Martins debruça-se na análise dos poemas, nas ilustrações e na composição gráfica do último livro publicado em vida por Manoel de Barros, *Escritos em verbal de ave* (2011). A autora afirma que, nesta obra, Barros faz uma *desbiografia* de Bernardo, dá adeus ao seu *alter-ego* e o coloca “na imortalidade da memória, nos cantos das aves, no princípio do verbo, na origem de todo conhecimento do chão, através da escrita. [...] Bernardo viaja em voo, de braços abertos”.



No último trabalho desta seção, Kelcilene Grácia-Rodrigues, em *Manoel de Barros: A palavra é um punhal que brilha, rasga e fere*, expõe, de modo sucinto, a recepção à obra de Barros, aborda os procedimentos, no nível técnico, temático e linguístico, que configuram a poética do estilo do escritor, e desenvolve estudo analítico dos poemas “O fotógrafo” e “O punhal”, de *Ensaios fotográficos* (2000), e “As lições de R.Q.”, de *Livro sobre nada* (1996), considerados, pela autora, como singulares e exemplificadores da *ars poetica* de Manoel de Barros.

Tratemos agora da seção **PALAVRAS FONTANAS – Cartas do poeta**.

Nessa parte, contamos com o texto *Os Desenhos de uma voz (sobre as conversas por escrito de Manoel de Barros)*, de Adalberto Müller. Parafraseando Barros, nos é “difícil fotografar” a poesia que emana das “conversas” entre Barros e Adalberto! “Entretanto tentei. Eu conto”.

É de conhecimento dos pesquisadores da poesia de Manoel de Barros, inclusive nosso, de que o livro *Manoel de Barros: Encontros*, sob a organização do Müller, é o mais citado em estudos (dissertações, teses, artigos em periódicos, capítulos de livros e etc.) desenvolvidos, após 2010, sobre o poeta. Convidamos, em nome dos organizadores, o Prof. Adalberto Müller para contribuir com um texto sobre Manoel de Barros. Chega-nos o relato da correspondência iniciada em 1994, intercalada com encontros pessoais entre o poeta e o professor em Campo Grande e algumas no Rio de Janeiro. O conjunto de cartas foca especificamente a gênese, a preparação, a feitura, a revisão e a publicação do livro *Manoel de Barros: Encontros*.

Diante dos nossos olhos, saboreamos uma série de fatos e acontecimentos que levaram à composição do livro de entrevistas, “[s]obretudo porque todas as entrevistas foram dadas por escrito, ou seja, estavam sempre marcadas pelo crivo da escrita, e por uma escrita que sempre evitou a mera informação, privilegiando a imaginação (tudo aquilo que é o contrário de uma entrevista jornalística).”

Inicialmente, segundo Adalberto Müller, o livro seria intitulado *Desenhos de uma voz (conversas por escrito)*, mas “Manoel gostou tanto dele [título] que, como se vê na carta de 1º. de Setembro de 2003, ele sugere que eu não use o título, uma vez que ele pretendia usá-lo ele mesmo em um outro livro!”. Há a explicação de todo o episódio do rompimento com a editora Record, responsável pela publicação dos livros de Barros, e como o livro foi publicado pela Editora Azougue.

Após a morte de Manoel de Barros, ocorrida 13 de novembro de 2014, Adalberto Müller foi convidado para organizar a obra do poeta, cuja “[...] proposta era começar o trabalho de crítica textual dos ‘cadernos do caos’, publicar os *Desenhos de uma voz*, e organizar uma antologia que desse visibilidade aos vários ‘modos de ser’ da poesia de Manoel de Barros”. Müller ficou também responsável pelo diálogo inicial “para levar [os] manuscritos e [os] livros [do poeta] ao IEB-USP e à Casa de Ruy Barbosa”. Nenhuma dessas propostas se concretizou: “[p]or motivos que ainda não compreendo, nada disso aconteceu”.

Em seu texto, Müller explica em detalhes essa trajetória das intenções não concretizadas. Após o texto, reproduzimos, em fac-símile, cedidas pelo estudioso, as cartas de Barros.



Fechando o número, temos a seção **DESLIMITES – Vida, Obra e Fortuna Crítica de Manoel de Barros**.

Nessa seção, apresentamos biografia de Manoel de Barros por datas, relação completa de seus livros publicados, no Brasil e no exterior, e ampla fortuna crítica da recepção a sua obra.

Efetivamente, reproduzimos pesquisa permanentemente atualizada do Grupo de Pesquisa Literatura e Vida, GPLV, da UFMS, que, sob a responsabilidade do Líder do Grupo, Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues, reúne informações sobre o poeta e sua obra e as disponibiliza em < <http://gpmanoeldebarros.blogspot.com.br> >.

O blog se apresenta com as seguintes divisões: “Barros”, “Fotos”, “Fortuna Crítica” e “Entrevistas”. Reproduzimos neste **Dossiê** as seguintes informações: 1) “Manoel de Barros: Vida”; 2) “Manoel de Barros: Obra”, na qual constam os livros do poeta, os prêmios recebidos e as publicações de poemas, seletas e obras completas de Barros no exterior; 3) “Manoel de Barros: Fortuna crítica”, em que são listados estudos, resenhas, notícias, entrevistas, vídeos e áudio sobre o poeta.

Ao reproduzir, aqui, o que o GPLV coligiu até o momento, deixamos um retrato da primeira etapa do esforço que o Grupo realiza para formatar uma biografia que elimine erros factuais e de datas, que se replicam inclusive em livros do poeta, uma fortuna crítica que parece ser a mais ampla já organizada sobre Manoel de Barros, com informações sobre publicações jornalísticas, bibliográficas e acadêmicas, e listagem das obras de Manoel de Barros criteriosamente conferidas com as publicações originais e outras informações disponíveis.

Anote-se aqui a importância da ordenação pública de informações básicas para os estudiosos, o que só é possível a partir de acervos organizados e publicados, da sistematização de dados, da pesquisa minuciosa por especialistas treinados e pesquisadores vocacionados – ou seja, é tarefa fundamental, necessária, que deve ser feita por profissionais, profissionais amorosos quanto ao que fazem, e não por aqueles que amam ao escritor ou à obra do escritor, mas sem os rudimentos necessários para transformar dedicação, empenho e amor nos cuidados necessários e na sistematização adequada.

O Prof. Rauer, líder do GPLV, costuma dizer, no tom brincalhão de quem fala sério por imagens, que tem valia relativa os estudos que sigam a última tendência da crítica internacional nos países centrais quando não fazemos o ABC, a base, o alicerce para qualquer pesquisa, que é organizarmos acervos, publicarmos nossos autores em edições críticas criteriosamente preparadas, listarmos nossas bases de dados de fortuna crítica. O preço que se paga pela ausência de tais procedimentos é se reventar a roda a cada nova pesquisa, repisando passos que um primeiro pesquisador já percorreu, demandando tempo e energias que produziram análises mais profundas e mais amplas se nossa base de pesquisa – os acervos, as fortunas críticas, o acesso público a todo o material produzido ou coletado – estiver devidamente acessível para todos os pesquisadores.



Com a sabedoria de mundo de um “bugre velho”, Manoel de Barros – com as *Memórias inventadas* de um *menino do mato*, revela o *roteiro de poemas rupestres escritos em verbal*, feito livro de *ignoranças*, de *pré-coisas* e *sobre nada* – tornou-se poeta que faz emergir, a partir *da matéria expositiva das grandezas do ínfimo*, de frases magras e de uma *agramática*, versos desnorteantes indiciadores de um novo modo de ver e revelar o mundo, interpretados como *ensaios fotográficos* únicos, em *compêndios* e *arranjos* que capturam não só uma *excursão poética do Pantanal*, mas o *retrato de um artista, concebido sem pecado*, e que se eterniza em *concerto a céu aberto*.

Para concluir, deixemos Barros com a palavra:

Fui descobrindo em tempo que a poesia não tem a função de explicar nada. Não tem função de dar ideia, não tem função de descrever. Andei com inveja das línguas indígenas que não classificam. Fui mais longe: andei vendo que a língua dos pássaros só celebra. Só emite gorjeios. Só há despalavras na linguagem dos pássaros. Há só amavios e cantos. Comecei a cortar adjetivos. Fazer que uma palavra tinguisse a outra seguinte só pelo odor, só pelo som, só pelas cores. Dispensei alamares. Dispensei penduricalhos. Acabei nas frases magras. Acabei descobrindo a luz do opaco.

Esta declaração está na segunda entrevista da seção **ACHADOUROS – Entrevistas com Manoel**. Com este **Dossiê**, perdoei-nos poeta, queremos fazer alguma luz a tal opacidade. Oxalá reste, ao final da leitura, para cada leitor, uma réstea de luz lunar na qual baile alguma poalha do Pantanal que é a obra de Manoel de Barros.

REFERÊNCIAS

OBRAS DE MANOEL DE BARROS

BARROS, Manoel de. *Poemas concebidos sem pecado* (1937). In: _____. *Matéria de poesia*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1974a. p. 47–69.

_____. *Face imóvel*. Rio de Janeiro: Século XX, 1942.

_____. *Poesias*. São Paulo: Pongetti, 1956.

_____. *Compêndio para uso dos pássaros*. São Paulo: São José, 1961.

_____. *Gramática expositiva do chão*. São Paulo: Tordos, 1969.

_____. *Matéria de poesia*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1974.

_____. *Arranjos para assobio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

_____. *Livro de pré-coisas: roteiro de uma excursão poética pelo Pantanal*. Rio de Janeiro: Philobiblian; [Campo Grande]: Fundação Cultural de Mato Grosso do Sul, 1985.

_____. *O guardador de águas*. São Paulo: Art Editora, 1989.



BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão* (Poesia quase toda). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

_____. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

_____. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

_____. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

_____. *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. *Exercícios de ser criança*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1999.

_____. *Ensaaios fotográficos*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. *O fazedor de amanhecer*. Rio de Janeiro: Salamandra, 2001.

_____. *Poeminhas pescados em uma fala de João*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. *Memórias inventadas: A infância*. São Paulo: Planeta, 2003. XV Cadernos.

_____. *Cantigas por um passarinho à toa*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. *Poemas rupestres*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. *Memórias inventadas: A segunda infância*. São Paulo: Planeta, 2006.

_____. *Poeminha em Língua de brincar*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. *Memórias inventadas para crianças*. São Paulo: Planeta, 2007.

_____. *Memórias inventadas: A terceira infância*. São Paulo: Planeta, 2008.

_____. *Menino do mato*. São Paulo: Leya, 2010

_____. *Escritos em verbal de ave*. São Paulo: Leya, 2011.

ANTOLOGIAS DE MANOEL DE BARROS

BARROS, Manoel de. *O encantador de palavras*. Ilustrações de Siron Franco. Rio de Janeiro: Sociedade de Bibliófilos do Brasil, 1996.

_____. *Para encontrar o azul eu uso pássaros*. Campo Grande: Saber Editora, 1999.

_____. *Memórias Inventadas: as infâncias de Manoel de Barros*. Iluminuras de Martha Barros. São Paulo: Planeta, 2008.

_____. *Poesias completas*. São Paulo: Leya, 2010.

_____. *Meu quintal é maior que o mundo*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2015.

_____. *Arquitetura do silêncio*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

TRABALHOS CITADOS NO TEXTO

ACCIOLY, Ana. Manoel de Barros – A palavra redescoberta. *Revista Goodyear*, São Paulo, p. 48–53, abr. 1989.



ANTONIO, João [J.A. Ferreira Filho]. No país dos enfeitados. *O nacional*, Rio de Janeiro, 04–10 jun. 1987.

BARROS, Manoel de. *Matéria de poesia*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1974.

_____. *Poemas concebidos sem pecado*. In: _____. *Matéria de poesia*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1974a. p. 47–69.

_____. Escritos para el conocimiento del suelo. *El Paseante*, Madrid, n. 11, p. 124–135, 1988. Entrevista concedida a Carlos Emílio Correa Lima.

_____. *O guardador de águas*. São Paulo: Art Editora, 1989.

_____. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

_____. *Gramática expositiva do chão* (Poesia quase toda). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

_____. Conversas por escrito. In: _____. *Gramática expositiva do chão* (Poesia quase toda). 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996, p. 305–343.

_____. *Ensaaios fotográficos*. Rio de Janeiro: Record, 2000. 66 p.

BÉDA, Walquíria Gonçalves. *O inventário bibliográfico de Manoel de Barros ou “Me encontrei no azul de sua tarde”*. 2002. 271 f. + anexos. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

CALDAS AULETE. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. 5. ed. Rio de Janeiro: Delta, 1970. v 3.

CARAMUJO-FLOR. Direção de Joel Pizzini Filho. Produção de Elaine Bandeira. Roteiro de Joel Pizzini Filho. Intérpretes Almir Sater, Aracy Balabanian, Ney Matogrosso, Rubens Corrêa e Tetê Espínola. Direção de fotografia de Pedro Farkas. Montagem de Idê Lacreta. Trilha Sonora de Livio Tragtemberg, R. H. Jackson e Tetê Espínola. Brasil: Produtora do Pólo Cinematográfica; Fundação do Cinema Brasileiro. 1988. Duração 21m, formato 35mm, colorido. Revela o itinerário de M.Barros experimentando o cinema em sua poesia através de uma "collage "de fragmentos sonoros e visuais.

CASTRO, Afonso de. *A poética de Manoel de Barros: a linguagem e a volta à infância*. Campo Grande: Universidade Católica Dom Bosco, 1991.

CORREIA, Tina. O poeta do lixo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01 fev. 1990.

COUTO, José Geraldo. Manoel de Barros busca na ignorância a fonte da poesia. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 nov. 1993.

DIEGUES, Douglas. 4 perguntas para Antônio Houaiss. *Teyu 'í*, Ponta Porã, ano 1, n. 1, p. 18, abr./maio1995.

FAGÁ, Marcelo. Nasce um poeta, aos 72 anos. *Istoé – Senhor*, São Paulo, 01 mar. 1989.

FERNANDES, Millôr. No país dos corredores (Apresentando um poeta). *Istoé*, São Paulo, 03 out.1984.

FRANCISCO, Severino. Errar a língua. *Jornal de Brasília*, Brasília, 01 dez. 1990.



GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. *De corixos e de veredas: a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa*. Araraquara, 2006. 318 f. Tese de Doutorado. Tese (Doutorado, Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, UNESP. Disponível em: http://www.fclar.unesp.br/agenda-pos/estudos_literarios/785.pdf

GPLV Manoel de Barros [Blog Internet]. Três Lagoas/MS: Rauer Ribeiro Rodrigues. 12 dezembro 2016. Disponível em: <http://gpmanoeldebarros.blogspot.com.br/>

HOUAISS, Antônio. Humildemente. In: BARROS, Manoel de. *Arranjos para assobio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982. p. 9-11.

_____. “Pão ou pães é questão de opiniões...”. *Teyu’í*, Ponta Porã, ano 1, n. 1, p. 16-17, abr./maio1995.

MARINHO, Marcelo et al. *Manoel de Barros: o brejo e o solfejo*. Brasília: Ministério da Integração Nacional; Campo Grande: Universidade Católica Dom Bosco, 2002.

MAYRINK, Geraldo. Com lama, suor e solidão. *Veja*, São Paulo, 05 jan.1994.

MENEGAZZO, Maria Adélia. *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*. Campo Grande: CECITEC/UFMS, 1991.

MENEZES, Edna Pereira Silva de; CATONIO, Angela Cristina Dias do Rego. Manoel de Barros na imprensa escrita brasileira (1990-2000). *O guardador de inutensílios – cadernos de cultura*, Campo Grande, UCDB, n. 5, maio 2002. p. 53-58.

NOGUEIRA, Rui. O poeta andarilho do Pantanal. *Correio Brasiliense*, Brasília, 05 jul. 1987.

RIMBAUD, Arthur. *Rimbaud livre*. Intr. Trad. Augusto de Campos. 2. ed. 1. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ROSA, João Guimarães. São Marcos. In: _____. *Sagarana*. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 224–255.

ROSA, Maria da Glória Sá; MENEGAZZO, Maria Adélia; RODRIGUES, Idara N. Duncan. Manoel de Barros. In: _____. *Memória da arte em Mato Grosso do Sul: história de vida*. Campo Grande: UFMS/ CECITEC, 1992. p. 43–63.

SILVA, Kelcilene Grácia da. *A poética de Manoel de Barros: um jeito de olhar o mundo*. 1998. 243 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

SILVA, Kelcilene Grácia da. O poeta revela “uma forma erótica de estar com as palavras”. *Diário Regional*, Ituiutaba, 31 jan. 2003.

SILVEIRA, Ênio. Manoel de Barros: poeta continental. *Teyu’í*, Ponta Porã, ano 1, n. 1, abr./maio1995.

SIQUEIRA, Joelma Santana; FERRARI, Lilian Barbosa. Literatura Brasileira em Portugal: a Revista *Terceira Margem. Brasil/Brazil* – Revista de Literatura Brasileira/A Journal of Brazilian Literature. Porto Alegre. No prelo.

STEVENS, W. *Poemas*. Trad. e introd. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Recebido e aprovado em 30 de junho de 2017.



ACHADOUROS –
Entrevistas com Manoel

ACHADOUROS –
Interview with Manoel



As coisas que não existem são mais bonitas (Entrevista com o poeta Manoel de Barros)¹

*As coisas que não existem são mais bonitas
(Interview with the poet Manoel de Barros)*

Alberto PUCHEU²

Em 1989, corredores do terceiro andar do IFCS, no Largo do São Francisco, no Rio de Janeiro, cursando o penúltimo ano da graduação em Filosofia, o Clauze – um dos meus excelentes professores –, sabendo desde o início que eu escrevia poemas, me apresentou a muitos poetas, como, por exemplo, Jorge de Lima, Mário Faustino, João Cabral, os concretistas, sobre muitas e muitas possibilidades que me faziam pensar em inúmeras coisas, dando um novo ritmo aos acontecimentos, que se abriam, da vida. Foi ele quem me disse para comprar a revista *Bric-A-Brac*, à venda na Leonardo da Vinci, ali perto do Largo São Francisco, pois havia nela uma longa e impressionante entrevista, entremeada por alguns poemas, com um poeta que ninguém conhecia e que era maravilhoso, dos grandes acontecimentos da poesia naquela época. Como as indicações do Clauze eram sempre de uma precisão cirúrgica terna que não deixava dúvidas de suas importâncias maiores a quem as sugestões eram dadas, visando sempre a intensificação do que buscávamos, fui comprar a revista, com a qual fui para casa, lendo-a pelo caminho. Assim, li pela primeira vez Manoel de Barros.³

Na entrevista, que não fora oral, mas, como todas, até certo ponto de sua vida, por escrito, Manoel de Barros reinventava os modos da entrevista e da poesia. Criava-se ali, ou pelo menos ali se radicalizava ao extremo, um novo gênero: o das entrevistas (poéticas) por escrito, que Manoel de Barros soube explorar como nenhum outro escritor, levando-o a um pensamento inteiramente singular. Nesse desejo de tornar a entrevista mais uma possibilidade poética, Manoel de Barros se colocava publicamente todo o tempo como escritor. Não à toa,

¹ Esta entrevista foi realizada, por escrito, no dia 10/05/1993 e publicada nos *Cadernos Pedagógicos e Culturais*, do Centro Educacional de Niterói, v. 3, n. 1, janeiro/junho 1994. p. 193-195.

² Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Faculdade de Letras – Departamento de Ciências da Literatura. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. CEP: 21941-917. E-mail: apucheu@gmail.com

³ Em Conferência proferida na ABL, intitulada “Manoel de Barros: em que acreditar senão no riso?”, no dia 22 de julho de 2014, tratei sobre o meu contato e sobre a poesia de Manoel de Barros. A conferência foi publicada, em 2014, na *Revista Brasileira* (v. 80, p. 75-88).



logo no início da entrevista, mal ela tenha sido começada, ele declarava: “Bom, mas isso já é literatura”. Sim, isso, a entrevista, desde seu começo, já é literatura, já é poesia, já é escrita, e estas, tanto faz o nome que privilegiemos, já são a constituição de um escapar, pelas frinchas, para criar em si um “aparelho de ser inútil”. Temos aqui uma definição provisória do que é ser poeta: “em quem não presta para nada” (em quem, quando menino, “não gostava de estudar”, era “abúlico”, “amorfo”, “vivia se esgueirando”), o escape pela feitura, através de um dom, de um “aparelho de ser inútil”.⁴

Imediatamente após a leitura e releitura da entrevista por dias seguidos, passei na extinta Dazibao, na Travessa do Ouvidor, da qual nasceu a Livraria da Travessa, para comprar os livros de Manoel de Barros, que começara a publicar em 1937 e que, naquela ocasião, em 1989, 52 anos depois, tinha 9 livros editados, ainda que apenas os 3 últimos em catálogo. Comprei os que estavam disponíveis: *Arranjos para assobio* (1982), *O livro de pré-coisas* (1985) e *O Guardador de águas* (1989). Ler os três livros enfileirados, ainda que provavelmente fora da ordem cronológica, foi para mim algo que beira o inadjetivável. Lembro-me de, ao ler *O guardador de águas*, de título pessoano que se remete a *O guardador de rebanhos*, haver pensado que aquele cara, o poeta Manoel de Barros, tinha ido longe demais, que, depois de ter escrito tal livro, o último publicado por ele até então, não teria mais nada a escrever, que quem alcançara aquela singularidade teria de parar de escrever ou se repetiria em seguida pela vida afora, pois, de dentro daquele projeto de escrita e pensamento, me parecia impossível ir além do extremo a que ele havia então chegado. Eram impressões de primeira hora, sob o forte impacto que eu estava do que então lia, do serialismo primoroso dos poemas, que conciliava o extremo rigor conceitual e poético com uma leveza inesperada para um jovem que admirava imensamente, entre outras, a força ímpar de um João Cabral de Melo Neto culturalmente celebrado por seu cerebralismo.

Depois de, em 1989, ter lido os três livros que ele publicara na respectiva década e ainda encontrados nas livrarias que davam importância à poesia, restava-me apenas uma opção para ler os 6 anteriores: a Biblioteca Nacional, na qual passei consecutivamente horas de meus dias lendo todos os ali existentes e anotando alguns poemas que mais diretamente me espantavam. Em minha fraca memória, lembro-me que faltava ali ao menos um de seus livros, talvez dois, mas foi então que pude perceber melhor a trajetória do poeta, que havia começado em 1937, com *Poemas concebidos sem pecado*, visivelmente impulsionado pelo modernismo, com diálogo implícito, como me parecia, sobretudo, com Oswald de Andrade, e em seguida publicara dois livros muito diferentes daquilo que acabou por ficar como a marca poética de Manoel de Barros, *Face imóvel* (de 1942) e *Poesia* (de 1956).

Foi em 1990 que a Civilização Brasileira, com seu editor Ênio Silveira, lançou um livro que será um marco na poesia brasileira: *Gramática expositiva no chão* (Poesia quase toda), reunindo todos os livros publicados até o momento pelo poeta e suas entrevistas singularmente poéticas, suas entrevistas-poemas. Enquanto o título repetia o de um de seus livros ressaltando o “dicionário do ordinário” ali presente, o subtítulo (contrastando integralmente com o de “Poesia Completa” presente na penúltima e na última edições da Leya, respectivamente, de 2010 e de 2013, de modo equivocadamente para atender a demanda do mercado) apontava para uma poesia que, mesmo quantitativamente completa, será sempre

⁴ A entrevista, feita por Luiz Turiba e João Borges, intitulada “Manoel de Barros”, encontra-se na revista *Bric-A-Brac*, Brasília, abr/1989. Posteriormente, a entrevista foi republicada em: BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão: Poesia quase toda*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.



“quase toda”, trazendo uma espécie de incompletude ontológica. Exatamente sobre esse assunto, abordado logo na primeira pergunta que lhe fiz na entrevista, reproduzida abaixo, ele disse: “Trato com muito carinho o que me falta. E hoje só me falta o começo e o resto. Sou freguês da incompletude. Não sei até quando irei a me arrastar por pedaços de mim perdidos. Poesia quase toda há de ser até quando”.

Recordo-me bem do lançamento, em 1990, na livraria Dazibao, de Ipanema, de *Gramática expositiva do chão* (Poesia quase toda). A livraria era pequena e, enquanto eu estava lá, a presença era constitutivamente de familiares e amigos próximos. Leitores desconhecidos, como eu, se haviam, eram poucos, quase nenhuns. Quando chegou a minha vez de lhe pedir a dedicatória, eu lhe disse: “Manoel, gostaria de lhe dizer duas coisas: primeiro, agradecer você pela sua poesia; e lhe dizer que não consigo ler seus poemas sem rir”⁵. Foi o suficiente para criar um vínculo afetivo com a generosidade que lhe era característica. Depois de, por conta de meu modo de agradecimento, ter dito que eu certamente era um poeta, me passou o telefone do apartamento que ele tinha no Leblon, dizendo para eu ligar para ele nos próximos dias para uma visita. Não acreditei. Poucos dias depois, telefonei mesmo para ele e agendamos a visita imediata. Nela, o assunto do riso voltou à. Quando, poucos anos depois, na entrevista, transcrita abaixo, realizada por mim cujas perguntas lhe foram enviadas e as respostas me chegaram por escrito em 10/05/1993, feita por escrito, perguntei a ele sobre suas brincadeiras sintáticas, dizendo-lhe, mais uma vez, que não conseguia ler seus poemas sem rir, ele me respondeu: “Não consigo escrever poesia à vera. Só sei jogar à brinca em poesia. Fazer o inútil de-sério cheira a necessidade. É através do riso que a inocência se plena. É tão idiota o solene que tenho sempre vontade de constar nele um cago. Igual que fizesse o Carlitos esfregando uma torta na cara de intendente. Pegar no espaço termos subjacentes pra juntá-los nas frases, não será o mesmo que pegar moscas no hospício para dar banho nelas? Depois de deixar as moscas bem úmidas como se fossem uma flor?”

Em uma das cartas enviadas para mim, em 24/12/1996, ao saber que eu havia participado do jurado (aliás, juntamente com meu anfitrião Antonio Carlos Secchin) do Prêmio Alfonso Guimarães da Biblioteca Nacional, que considerou *O livro das ignorâncias* o melhor do respectivo ano em poesia, ele me escreveu: “Foi bom saber que você estava entre os votantes. Bem sei do seu gosto apaixonado por minhas brincadeiras com as palavras. Desde quando o conheci – me lembro – você se agachou e disse em meu ouvido ‘rio muito quando leio seus versos’. Em que mais pode alguém acreditar senão no riso? Que elogio pode um poeta desejar senão de estar brincando com as palavras. De fazer graça com elas. Meu Deus, tenho medo de ser conspícuo. Tenho medo de ser solene. Tenho medo de ser responsável. Tenho que ser irresponsável para escrever o sério que se quebra no riso”.

A última carta que recebi de Manoel de Barros é uma resposta ao meu envio a ele do ensaio, “Do esbarro entre poesia e pensamento: uma aproximação à poética de Manoel de Barros”, escrito para minha tese de Doutorado, defendida em 1999, que teve, entre outros, o poeta, professor, crítico, amigo e hoje “acadêmico” Antonio Carlos Secchin na banca, dando-me a alegria de sua presença. Antes de tal ensaio, eu havia publicado uma resenha sobre *Livro sobre nada*, em 1997, na revista *Poesia Sempre*, cujo editor era, mais uma vez, Antonio Carlos Secchin. Presente no livro *Pelo colorido, para além do cinzento* (a literatura e seus entornos interventivos), “Do esbarro entre poesia e pensamento: uma aproximação à poética de Manoel de Barros” foi publicado pela Azougue Editorial/FAPERJ em 2007. Na carta de

⁵ Na primeira carta que recebi dele, de 29/05/91, lembrando esse momento, sobre essa frase que eu lhe disse, ele afirmou: “Achei uma declaração de amor à minha poesia”. Fora mesmo esta, a minha intenção.



20/05/2002, o poeta me escrevia: “Recebi e li com gosto o seu trabalho *Do esbarro entre poesia e pensamento*. Achei magistral sua leitura. Magistral de mestre mesmo. [...] Seu trabalho é dos melhores presentes que minha poesia já recebeu”. Esta carta é, sem dúvidas, um dos maiores presentes que minha escrita crítica já recebeu. Há muito, por pudor, não escrevo para ele, tão somente por, como diz o último verso do primeiro poema de *Face imóvel*, seu segundo livro, “[...] eu não vou perturbar a paz que ele depôs na praça, quieto”. Não, eu não iria mais perturbar a paz desse homem que ainda teria tanto a escrever e sempre se recolhera no afastamento dos grandes centros. A paz desse homem que, em 2010, com 94 anos, ainda encontrou forças para fazer o poema incluído como abertura da penúltima edição de sua *Poesia completa*, da penúltima e da última edição de sua, corrijo, “*Poesia (quase) toda*”.

Na entrevista realizada, por escrito, no dia 10/05/1993, manuscritamente, à última página, o poeta acrescentou: “Meu caro Pucheu, Acho que respondi sem responder, irresponsavelmente. Não sei responder nada senão fazendo literatura. Tenho fastio das coisas reais. Se achar que estão muito brincalhonas essas respostas, pode encestá-las. Um abraço, Seu amigo, Manoel de Barros”.

1

Alberto Pucheu: O subtítulo de *Gramática expositiva do chão é Poesia quase toda*. Parece que sua poesia, mesmo completa quantitativamente, será sempre *quase toda*. Você pode falar um pouco desta incompletude ontológica de sua escrita?

Manoel de Barros: Trato com muito carinho o que me falta. E hoje só me falta o começo e o resto. Sou freguês da incompletude. Não sei até quando irei a me arrastar por pedaços de mim perdidos. *Poesia quase toda* há de ser até quando.

2

Alberto Pucheu: O *Livro de pré-coisas* tem uma epígrafe de Heráclito. No *apontamento nº XXIV*, em *Concerto a céu aberto para solos de ave*, a maneira grega de experienciar a linguagem é explicitada; neste poema, ainda, o último verso (*as paisagens comiam no meu olho*) é a melhor visão que temos do *Poema parmenídico*. Quais outros textos gregos foram fundamentais para você? Você é um fisiólogo remanescente?

Manoel de Barros: Li Parmênides vai pra 50 anos e o que me restou dele foram 5 ou 3 emoções. Não sei grego. Com poetas gregos convivi em traduções. Se existe em minha linguagem alguma experimentação à maneira dos poetas gregos, há de ser porque a poesia tem a mesma fonte: a natureza. E criar começa no desconhecer.

3

Alberto Pucheu: Não consigo ler seus poemas sem rir. Aquelas coisas do tipo *formiga não tem dor nas costas*, as brincadeiras sintáticas... Junto com o sorriso, o mundo vai ganhando uma transparência desigual. Qual é a relação que há entre o riso – poesia – e iluminação?

Manoel de Barros: Não consigo escrever poesia à vera. Só sei jogar de à brinca em poesia. Fazer o inútil de-sério cheira a necedade. É através do riso que a inocência se plena. É tão idiota o *solene* que tenho sempre vontade de encostar nele um cago. Igual que fizesse o



Carlitos esfregando uma torta na cara do intendente. Pegar no espaço termos subjacentes pra juntá-los nas frases, não será o mesmo que pegar moscas no hospício para dar banho nelas? Depois de deixar as moscas bem úmidas como se fossem uma flor?

4

Alberto Pucheu: Enquanto alguns poetas brasileiros gostam de manifestar erudição, a sua poesia, ainda que erudita, quer chegar à ignorância, quer desaprender, esquecer. Qual a relação entre cultura e *ignorância*?

Manoel de Barros: Ignorância a que me transporto está bem falada nestes versos de Wallace Stevens: *You must become an ignorant man again/ And see the sun again with an ignorant eye*. Seria como a criança que inventou a primeira lagartixa. Outra coisa que a ignorância ensina aos homens: que o esplendor da manhã não se abre com faca.

5

Alberto Pucheu: Me parece bastante significativa a saída do poeta da biblioteca e sua ida para a *Oficina*. Soube que está trabalhando oito horas por dia para alcançar a ignorância. Como se dá, efetivamente, a artesanania de seu trabalho?

Manoel de Barros: Para se chegar à Oficina, por exemplo, só é preciso ter alguns instrumentos: 1 abridor de amanhecer, 1 prego que farfalha, 1 esticador de horizonte, etc. Tem-se que entrar em estado de árvore. E atingir um estado de decomposição lírica. Acho que um bom caminho seria estudar com atenção o *Tratado das Grandezas do Ínfimo*.

37

6

Alberto Pucheu: Como é o seu processo de compor um livro? O que é necessário pré-conceber? O nascimento dos poemas segue algum plano?

Manoel de Barros: Tenho costume vetusto de anotar coisas de rua, de crianças com as suas sintaxes inconexas, de viventes que moram debaixo do chapéu, coisas que pulam de livros, de quadros, de cantos. Faço cadernos e mais cadernos desses farelos. Gosto de anotar frases doentas e algumas atrapalhadas como as formigas que a gente interrompe o caminho delas. Depois vou relendo os cadernos. Espero às vezes 10 anos para colher algum milagre estético do amontoado.

7

Alberto Pucheu: O que é a palavra parede?

Manoel de Barros: Sempre que vejo uma parede ela me entrega as suas lesmas. Isso é uma repetição. Gosto de repetir. Repetir é um dom do estilo – costume dizer.



8

Alberto Pucheu: Qual a importância de Dona Stella na sua poesia?

Manoel de Barros: Stella foi sempre o amor e o amparo. Eu andava desgalepado quando a conheci. Um amigo íntimo falou para ela: Stella, o Manoel não presta pra nada, só pra fazer poesia. Só você pode evitar que ele vá pra sarjeta. O amor dela evitou. O amor dela e mais o amor do Pai João e da Mãe Alice.

9

Alberto Pucheu: Você se incomodaria em mostrar algum poema em três etapas: logo que surge, no meio do processo e sua versão final?

Manoel de Barros: Não posso saber quantas etapas tem qualquer poemeu (obrigado Millôr). Se a perna de um verso pode estar no caderno 3, a boca de pimenta pode estar no Caderno 20. Acho que é pelo corpo fônico que as palavras se atraem. Os fragmentos se emendam como os anéis das lacraias cortadas, que se procuram pelo chão e se encontram – pelo faro, pelas gravitações, por milagre. O que eu faço são colagens. Montagens. As colagens me emendam.

(fragmento do poema inédito:
Viventes que moram debaixo do chapéu)

IV

Conheço de palma os dementes de rio.
Fui amigo do Bugre Felisdônio, de Ignácio Rayzama
e de Rogaciano.
Todos catavam pregos na beira do rio para enfiar no
horizonte.
Um dia encontrei Felisdônio comendo papel nas ruas
de Corumbá.
Me disse que as coisas que não existem são mais bonitas.

38

Recebido em 29/06/2017
Aprovado em 30/06/2017



Encontros

Meetings

Kelcilene GRÁCIA-RODRIGUES¹

Minha gratidão e carinho ao meu querido amigo José Sales, que me fez descobrir o encanto pela poesia e por um encantador de palavras.

Esta entrevista foi publicada originalmente em minha dissertação de mestrado, sendo decorrência da pesquisa desenvolvida. Descrevo a seguir, em tópicos, como modo de relatar a gênese da entrevista e os desdobramentos do estudo da obra do poeta que me conduziram a este **Dossiê**. São diferentes momentos da minha trajetória como pesquisadora da obra de Manoel de Barros e importa ressaltar que tanto a dissertação quanto a outra publicação da entrevista, relatada no tópico 1 abaixo, são de difícil acesso, o que justifica a republicação, considerando as revelações, as epifanias e os conceitos firmados por Barros em sua resposta.

Nas páginas seguintes, reproduzo, em fac-símile, as perguntas enviadas a Barros, o envelope no qual ele enviou suas respostas, as respostas em datiloscrito, e a primeira publicação da entrevista, em dissertação produzida em momento no qual tais estudos não eram disponibilizados pela internet.

Trata-se, pois, de material inédito, quanto à forma, e de escassa circulação, quanto ao conteúdo.

Vamos aos tópicos:

- 1) Esta entrevista foi republicada uma única vez, em: SILVA, Kelcilene Grácia da. O poeta revela “uma forma erótica de estar com as palavras”. Página “Literatura”, editada por Rauer Ribeiro Rodrigues. *Diário Regional*, Ituiutaba, MG, 31 jan. 2003.
- 2) Na graduação (1991-1994), no curso de Letras na UFMS/*Campus* de Três Lagoas, meu contato com a poesia de Barros não foi pelas disciplinas que eu cursei. Fui apresentada à poesia de Barros no meu último ano do curso, pelo meu professor de

¹ Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS. Três Lagoas – MS – Brasil. CEP: 79603-011. Atualmente, realiza Estágio Pós-Doutoral sobre Manoel de Barros na Faculdade de Letras da Universidade do Porto/Portugal. E-mail: kelcilenegracia@gmail.com



literatura, Prof. José Batista de Sales, dizendo-me: “olha, vou te apresentar um poeta muito bom, que reside em Campo Grande, aqui em Mato Grosso do Sul, e vale a pena ler e realizar estudo sobre a poesia dele”. Emprestou-me *O livro das ignoranças* (1993), que foi lido e provocou em mim muitas inquietações.

- 3) Fui em busca de material de e sobre Manoel de Barros em Três Lagoas/MS. Livraria não existia na cidade, apenas uma papelaria que vendia pouquíssimos livros; lógico que não encontrei nada. Fui à Biblioteca Municipal de Três Lagoas, consegui as obras *O guardador de águas* (1989) e *Livro de Pré-coisas: roteiro de uma excursão poética pelo Pantanal* (1985). Depois, tive muitos outros descobrimentos poéticos.
- 4) Em 1995, fiz um curso de Especialização em Letras, na UFMS/Três Lagoas, e sob a orientação do Prof. Sales desenvolvi como trabalho final a análise de poemas, entre eles alguns de Manoel de Barros. Veio o fascínio e o desejo de continuar a pesquisa em nível de Mestrado.
- 5) Em 1995, elaborei um pré-projeto de pesquisa e fiz o processo seletivo na UNESP/Campus de Assis, sendo aprovada.
- 6) De 1996 a 1998, contemplada com bolsa da CAPES, cursei o mestrado na UNESP/Campus de Assis, sob a orientação do Prof. Dr. Valdevino Soares de Oliveira. Em 1º de outubro de 1998, defendi a dissertação *A poética de Manoel de Barros: um jeito de olhar o mundo*. Tive o prazer e a honra de contar com o professor que me presenteou com a poesia de Barros como membro avaliador do trabalho.
- 7) Durante o mestrado, conversei com Manoel de Barros algumas vezes por telefone.
- 8) Em 13 de maio de 1997, conheci pessoalmente o poeta, quando fui a Campo Grande e conversamos por quatro horas.
- 9) Depois de nosso primeiro encontro, falei umas tantas vezes, por telefone, com Manoel de Barros. Com a dissertação quase pronta, liguei para o poeta e pedi se ele responderia algumas perguntas sobre a poesia dele. Ele disse que sim e enviei as perguntas por Fax – por isso, a imagem fac-símile, reproduzida a seguir, está fraca.
- 10) Preparando o material para este dossiê, chamou-me a atenção, vendo agora, que Manoel de Barros fez uma correção – riscada em vermelho – de um lapso gramatical que cometi.
- 11) Em 13 de agosto de 1998, recebo em Assis, onde residi até o término do mestrado, a resposta dele.
- 12) Digitei a entrevista e assim ela consta na dissertação – aqui, é a primeira vez que se publica em fac-símile.
- 13) Ingressei no Magistério de Ensino Superior da Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), por meio de concurso público, em 5 de abril de 1999.
- 14) De 2002 a 2006, fiz o doutorado em Estudos Literários, título obtido em 30 de março de 2006, na UNESP - Universidade Estadual Paulista/Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, sob a orientação do Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan.



- 15) Desenvolvi a Tese *De corixos e de veredas: a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e Guimarães Rosa*, com afastamento integral da UFMS e bolsa de estudo da CAPES.
- 16) Sou Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras, Mestrado e Doutorado, da UFMS, desde 2008.
- 17) Após o doutoramento, orientei trabalhos de Iniciação Científica, Dissertações e Teses, concluídas e andamento, voltados para os estudos, constituição e análise de fortunas críticas de diversos autores da literatura brasileira contemporânea, como Manoel de Barros, Orides Fontela, Hilda Hilst, Armando Freitas Filho, Claudia Roquette-Pinto, Dora Ribeiro, Lobivar Matos, Luiz Vilela, Wilson Bueno, Márcia Denser, Maria Amélia Mello, Marina Colasanti e Ricardo Guilherme Dicke, sempre procurando chamar a atenção para aspectos pouco considerados da obra desses escritores ou rever lugares críticos cristalizados na fortuna crítica deles.
- 18) Coordenei o projeto de pesquisa *A (re)invenção lexical de Manoel de Barros*, que foi concluído e possibilitou um levantamento da fortuna crítica e dos processos léxicos na poesia de Manoel de Barros.
- 19) No momento, coordeno o projeto de pesquisa *A recepção às obras de Manoel de Barros*, no qual, partindo de um *corpus* amplo e diversificado, busca-se as linhas predominantes da fortuna crítica do poeta e evidencia-se o modo pelo qual a crítica brasileira recebeu Barros.
- 20) A análise do *corpus* dos projetos elencados acima despertou-me algumas inquietações em relação à poesia de Barros, mais especificamente pela recepção crítica da poesia de Manoel de Barros no exterior, o que deu origem ao projeto de Estágio Pós-Doutoral, iniciado em Setembro de 2017, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto/Portugal, com pesquisa sobre a recepção ao poeta nos países de línguas românicas.

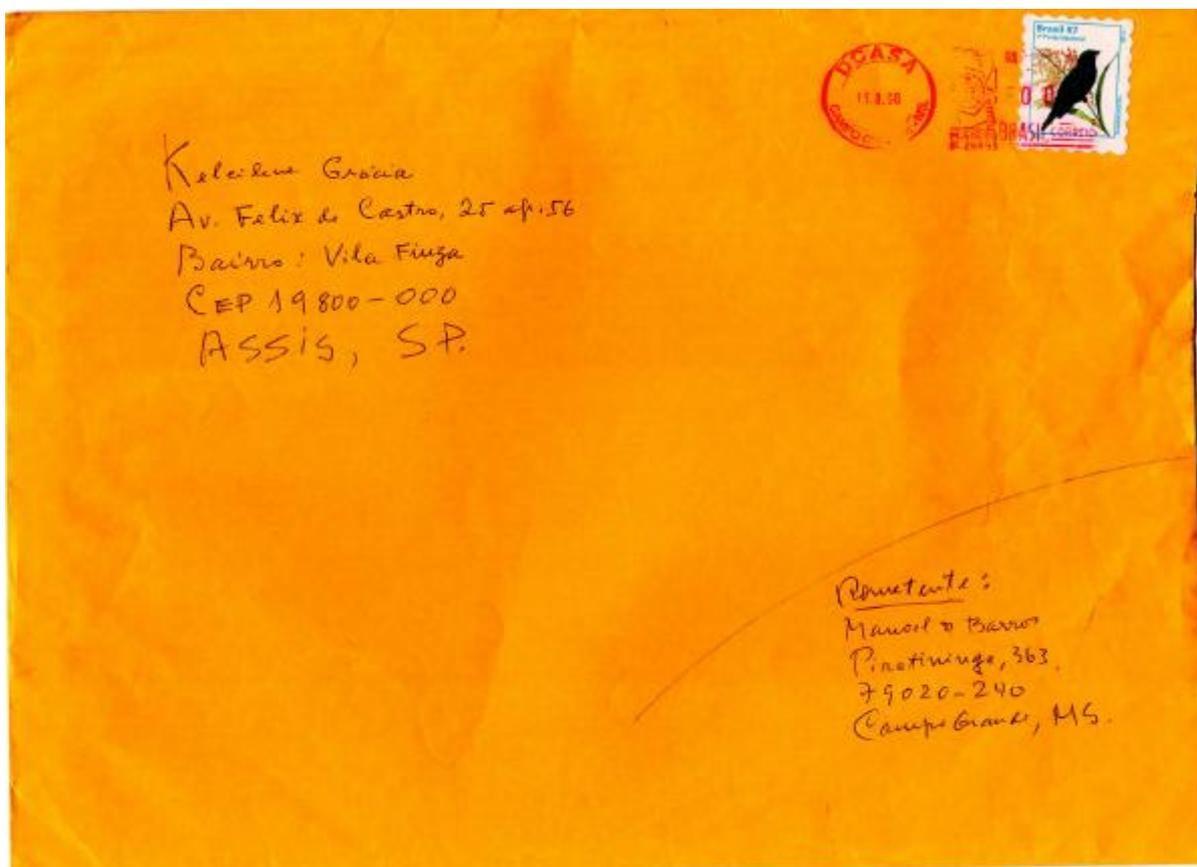
A entrevista reproduzida a seguir, além de pouco conhecida, tem singular importância, pois parece ser aquela em que Manoel de Barros consolida o modo pelo qual entende o gênero entrevista, fazendo ao mesmo tempo uma síntese do modo como vê a poesia e como vê a sua própria poesia.

A opção em reproduzir os documentos originais, do datiloscrito de Barros às páginas da dissertação original, integra-se ao espírito do presente **Dossiê**, que, para além da reflexão acadêmica, quer ressaltar a importância de que os acervos literários da vida e obra dos escritores brasileiros sejam disponibilizados em instituições que se responsabilizem pela preservação e guarda dos documentos, propiciando acesso público aos interessados, sejam acadêmicos, estudiosos ou as novas gerações de estudantes, e possibilitando renovado olhar para a obra dos escritores.

Creio que se alcança isso com a reprodução que segue, por reproduzir os documentos e pelo conteúdo das respostas de Barros, que agora ganham um lugar mais ao sol, sendo publicada em periódico que está na internet.

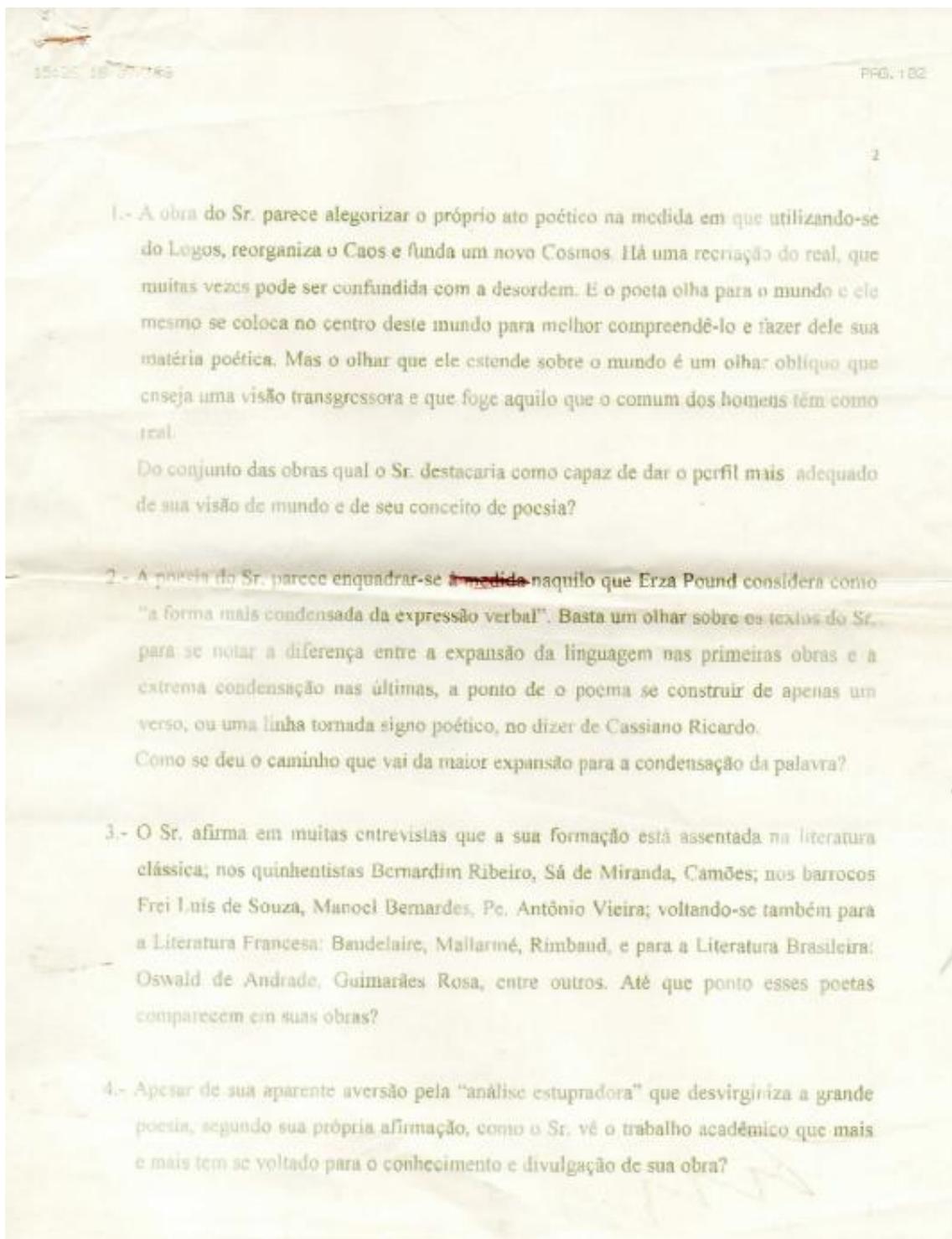


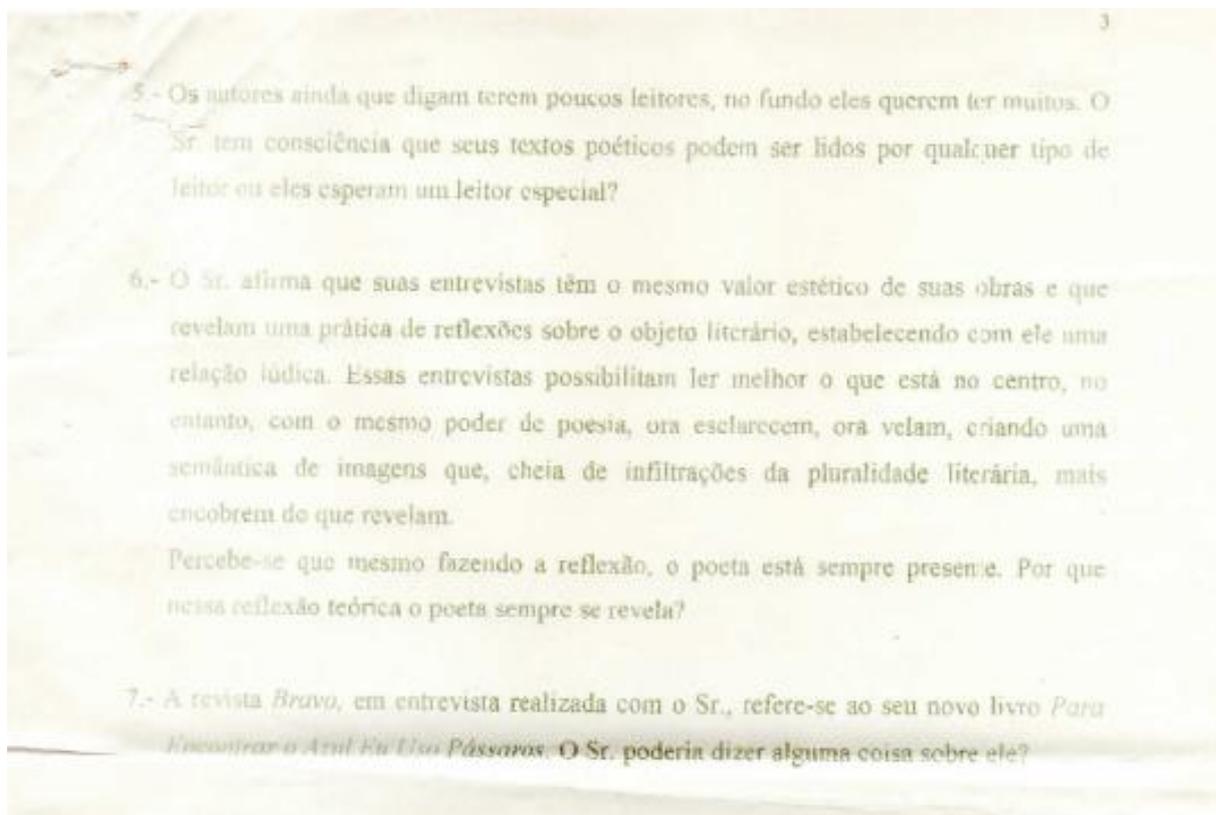
1. *Envelope de Manoel de Barros no qual enviou a entrevista.*





2. Perguntas enviadas para Manoel de Barros.







3. Datiloscrito com as respostas de Manoel de Barros.

Respostas para Kelcilene Grácia
Av. Felix de Castro, 25 apt. 56
Bairro Vila Fiúza
Assis- SP.
Cep 19800-000
Telefone : (018)324-3627

1. Todas as minhas obras têm um desejo de transgressão. Em algumas acerto mais no erro. Em outras erro mais no acerto. Só uma questão de linguagem. Não há fugir. O que me move é fazer frases tortas, sintaxes tortas, semânticas desdobráveis. Sou um ser contraditório, incerto, inseguro. Sou filho copiado deste século. Sou portanto fragmentado, desmembrado, esquartejado. Como, pois, poderia ter uma linguagem arrumadinha? Não evito as pedras. Os limites me incomodam. As regras de gramática me agridem, me trançam. Quero ser livre como as águas. Tenho uma linguagem transgressora porque sou uma pessoa muito comportada. Para corromper o meu comportamento tenho que corromper o idioma, tenho que abominar o mesal. Creio que o meu livro Matéria de Poesia pode ser um compêndio onde eu parei para me desexplicar melhor.
2. Fui descobrindo em tempo que poesia não tem a função de explicar nada. Não tem função de dar idéias, não tem função de descrever. Andei com inveja das línguas indígenas que não classificam. Fui mais longe: andei vendo que a língua dos pássaros só celebra. Só emite gorjeios. Só há despalavras na linguagem dos pássaros. Há só amavios e cantos. Comecei a cortar adjetivos. Fazer que uma palavra tinguisse a outra seguinte só pelo odor, só pelo som, só pelas cores. Dispensei almanacs. Dispensei penduricalhos. Acabei nas frases magras. Acabei descobrindo a luz do opaco.
3. Aprendi a Língua Portuguesa com os quinhentistas sobretudo em Camões, em Vieira. Depois aprendi escrever o silêncio com Rimbaud. Aprendi umas certas molecagens com Oswald de Andrade. O Rosa me convidou para estuprar as gramáticas. Confesso que aprendi muito lendo os franceses. Pois nos tempos de eu rapaz no Brasil se importavam mais os livros franceses.
4. Sou capaz de adotar uma boa frase ainda que ela não me proteja. Nas lides de escrever, entre uma boa frase e uma verdade, escrevo a frase. Porque meu goso não é fazer verdades, mas fazer frases. Aprendi isso com Vieira. Vieira às vezes conspurcava as suas crenças para fazer uma boa frase. Repara que nos meus livros eu não tenho assuntos. Eu só tenho frases.
5. Eu tenho consciência que os meus textos pedem leitores especiais. Não tenho ilusões. Pouca gente gosta de gratuidades. Eu só tenho vadiagens com letras. Isso é coisa de tonto. Já imaginou amar o corpo fônico das palavras? Não é uma doce inocência? Pois eu costumo adoecer dessa inocência. Minha poesia é produto muito da contemplação do corpo fônico das palavras. É uma forma erótica de estar com as palavras.



6. É verdade. As reflexões que faço nas minhas entrevistas por escrito mais me encobrem do que revelam. Respondo as perguntas pensando em compor um objeto artístico. Às vezes não consigo, mas é assim que eu gostaria que fosse. Ao pensar na entrevista por escrito sempre imagino que ela possa ser uma peça de criação e não uma peça de informação. Eu também gosto de escrever o silêncio.
7. Depois de muitos títulos que inventei durante elaboração do meu novo livro, acabei adotando este: Retrato do Artista quando Coisa. Lembra o Portrait de Joyce. Só que o retrato do Joyce era de um jovem e o meu é de uma coisa.

Kalilene, cara amiga

Estão aí as respostas. Espero que sirvam para o que você quer. Um abraço com carinho

Manoel M. Barros

Em 13.5.98



4. *Fac-símile das páginas da dissertação de Kelcilene Grácia da Silva com a entrevista concedida por Manoel de Barros re-datilografada.*



ENCONTROS

47





Foto de Marcelo Buainain retirada da revista *El Pasante - Madrid* (1983, nº 11 - p. 125)



APÊNDICE – A

ENCONTROS

É, relatar um encontro e encontros de pensamento com Manoel de Barros é uma coisa muito prazerosa.

Cheguei a Campo Grande, cidade bonita da região Centro-Oeste. Aliás, essa região tem terras de grandes belezas, cenários deslumbrantes. Por exemplo, Bonito e o próprio Pantanal. É como Barros diz: “No pantanal ninguém pode passá régua. A régua é existidura de limite. E o pantanal não tem limites”.

Essa região também fascina-me porque ficam-se nela as minhas raízes, treslagoense por naturalidade. O interesse por Barros não está somente ao nível do trabalho poético que ele realiza com as palavras em suas obras, mas também nas alianças da região e de suas proezas.

Campo Grande. 13 de maio de 1997. Nesse dia, fui ao encontro do poeta Manoel de Barros. Foi ele mesmo quem me atendeu. Encontrei um senhor com um largo sorriso, um jeito maroto e nada de timidez. “É, eu sou de bugre”, ele diz.

Logo após as saudações, Barros perguntou-me: Quais são os seus escritores favoritos? Eu respondi. Ele disse, “também os aprecio”. A impressão que tive é que o poeta é um exímio observador. Quase todo tempo, entre uma pergunta e outra que eu fazia, ele me lançava perguntas, as quais eu respondia. Estava testando-me de alguma forma. É muito categórico: “não atendo ninguém que não tenha lido pelo menos uma obra minha.” Foram quatro horas de conversa.



Entrei em contato com Manoel de Barros outras vezes por telefone. Queria fazer-lhe algumas questões para anexar ao trabalho de dissertação: “não falo com máquina (gravador), além do mais tenho o direito de querer ser perfeito, entrevista só por escrito.”

Enviei as perguntas, todas elas intimamente relacionadas com o trabalho. As respostas viriam ou não confirmar todos esses anos de pesquisa. Confirmaram. Transcrevo literalmente as questões que Manoel de Barros respondeu.



1.- A obra do Sr. parece alegorizar o próprio ato poético na medida em que utilizando-se do Logos, reorganiza o Caos e funda um novo Cosmos. Há uma recriação do real, que muitas vezes pode ser confundida com a desordem. E o poeta olha para o mundo e ele mesmo se coloca no centro deste mundo para melhor compreendê-lo e fazer dele sua matéria poética. Mas o olhar que ele estende sobre o mundo é um olhar oblíquo que enseja uma visão transgressora e que foge aquilo que o comum dos homens têm como real.

Do conjunto das obras qual o Sr. destacaria como capaz de dar o perfil mais adequado de sua visão de mundo e de seu conceito de poesia?

*M.B. – Todas as minhas obras têm um desejo de transgressão. Em algumas acerto mais no erro. Em outras erro mais no acerto. Só uma questão de linguagem. Não há fugir. O que me move é fazer frases tortas, sintaxes tortas, semânticas desdobráveis. Sou um ser contraditório, incerto, inseguro. Sou filho copiado deste século. Sou portanto fragmentado, desmembrado, esquartejado. Como, pois, poderia ter uma linguagem arrumadinha? Não evito as pedras. Os limites me incomodam. As regras de gramática me agridem, me trancam. Quero ser livre como as águas. Tenho uma linguagem transgressora porque sou uma pessoa muito comportada. Pra corromper o meu comportamento tenho que corromper o idioma, tenho que abominar o mesmal. Creio que meu livro **Matéria de poesia** pode ser um compêndio onde eu parei para me desexplicar melhor.*



2.- A poesia do Sr. parece enquadrar-se naquilo que Ezra Pound considera como “a forma mais condensada da expressão verbal”. Basta um olhar sobre os textos do Sr. para se notar a diferença entre a expansão da linguagem nas primeiras obras e a extrema condensação nas últimas, a ponto de o poema se construir de apenas um verso, ou uma linha tornada signo poético, no dizer de Cassiano Ricardo.

Como se deu o caminho que vai da maior expansão para a condensação da palavra?

M.B. – Fui descobrindo em tempo que poesia não tem a função de explicar nada. Não tem função de dar idéias, não tem função de descrever. Andei com inveja das línguas indígenas que não classificam. Fui mais longe: andei vendo que a língua dos pássaros só celebra. Só emite gorjeios. Só há despalavras na linguagem dos pássaros. Há só amávios e cantos. Comecei a cortar adjetivos. Fazer que uma palavra tingisse a outra seguinte só pelo odor, só pelo som, só pelas cores. Dispensei alamares. Dispensei penduricalhos. Acabei nas frases magras. Acabei descobrindo a luz do opaco.

3.- O Sr. afirma em muitas entrevistas que a sua formação está assentada na literatura clássica; nos quinhentistas Bernardim Ribeiro, Sá de Miranda, Camões; nos barrocos Frei Luís de Souza, Manoel Bernardes, Pe. Antônio Vieira; voltando-se também para a Literatura Francesa: Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, e para a



Literatura Brasileira: Oswald de Andrade, Guimarães Rosa, entre outros. Até que ponto esses poetas comparecem em suas obras?

M.B. – Aprendi a Língua Portuguesa com os quinhentistas sobretudo em Camões, em Vieira. Depois aprendi escrever o silêncio com Rimbaud. Aprendi umas certas molecagens com Oswald de Andrade. O Rosa me convidou para estuprar as gramáticas. Confesso que aprendi muito lendo os franceses. Pois nos tempos que eu era rapaz no Brasil se importavam mais os livros franceses.

- 4.- Apesar de sua aparente aversão pela “análise estupradora” que desvirginiza a grande poesia, segundo sua própria afirmação, como o Sr. vê o trabalho acadêmico que mais e mais tem se voltado para o conhecimento e divulgação de sua obra?

M.B. – Sou capaz de adotar uma boa frase ainda que ela não me proteja. Nas lides de escrever, entre uma boa frase e uma verdade, escrevo a frase. Porque meu gozo não é fazer verdades, mas fazer frases. Aprendi isso com Vieira. Vieira às vezes conspirava as suas crenças para fazer uma boa frase. Repara que nos meus livros eu não tenho assunto. Eu só tenho frases.



- 5.- Os autores ainda que digam terem poucos leitores, no fundo eles querem ter muitos. O Sr. tem consciência que seus textos poéticos podem ser lidos por qualquer tipo de leitor ou eles esperam um leitor especial?

M.B. – Eu tenho consciência que os meus textos pedem leitores especiais. Não tenho ilusões. Pouca gente gosta de gratuidades. Eu só tenho vadiagens com letras. Isso é coisa de tonto. Já imaginou amar o corpo fônico das palavras? Não é uma doce inocência? Pois eu costumo adoecer dessa inocência. Minha poesia é produto muito da contemplação do corpo fônico das palavras. É uma forma erótica de estar com as palavras.

- 6.- O Sr. afirma que suas entrevistas têm o mesmo valor estético de suas obras e que revelam uma prática de reflexões sobre o objeto literário, estabelecendo com ele uma relação lúdica. Essas entrevistas possibilitam ler melhor o que está no centro, no entanto, com o mesmo poder de poesia, ora esclarecem, ora velam, criando uma semântica de imagens que, cheia de infiltrações da pluralidade literária, mais encobrem do que revelam. Percebe-se que mesmo fazendo a reflexão, o poeta está sempre presente. Por que nessa reflexão teórica o poeta sempre se revela?

M.B. – É verdade. As reflexões que faço nas minhas entrevistas por escrito mais me encobrem do que revelam. Respondo as perguntas pensando em compor um



objeto artístico. Às vezes não consigo, mas é assim que eu gostaria que fosse. Ao pensar nas entrevistas por escrito sempre imagino que ela possa ser uma peça de criação e não uma peça de informação. Eu também gosto de escrever o silêncio.

7.- A revista *Bravo*, em entrevista realizada com o Sr., refere-se ao seu novo livro *Para Encontrar o Azul Eu Uso Pássaros*. O Sr. poderia dizer alguma coisa sobre ele?

*M.B. – Depois de muitos títulos que inventei durante a elaboração do meu novo livro, acabei adotando este: **Retrato do Artista quando Coisa**. Lembra *Portrait de Joyce*. Só que o retrato do Joyce era de uma homem e o meu é de uma coisa,*

*Recebido em 16/06/2017
Aprovado em 26/06/2017*



Nas raízes da memória: entrevista com o poeta Manoel de Barros, em 21 de setembro de 2006¹

In the roots of memory: interview with the poet Manoel de Barros, on September 21, 2006

Francesca DEGLI ATTI²
Kelcilene GRÁCIA-RODRIGUES³
Rauer Ribeiro RODRIGUES⁴

O sol em Campo Grande estava ameno na tarde de 21 de setembro de 2006. Estudiosos da poesia de Manoel de Barros, agendáramos um encontro com o poeta há dez dias. “Sem gravador”, ele nos avisa assim que chegamos, no ritual de entrevistas anteriores.⁵ Sentamo-nos nas poltronas da sala repleta de objetos de arte e o poeta, miudamente enrodilhado em uma manta, acomoda-se no sofá. A cada observação, pergunta ou provocação, Barros mergulha nas raízes de sua memória, buscando na infância remota, entre tuiuiús e corixos, palavras límpidas que fazem da conversação instantes de poesia que resplendem à réstia de sol.

Anotamos ideias e frases em que fulguram as obsessões do poeta e repontam as lições de autores que informam a sua poética. No ar coagulado, passeiam as vogais de Rimbaud, a sonoridade de Mallarmé, a tropelia de Riobaldo e Diadorim. As letras e as sílabas copulam sob o bigode de Barros. Da fonte imemorial da memória, o palimpsesto da escritura poética torna-se caos revivido, reordenado em cosmos nas palavras do poeta. Parece haver um estatuto da imobilidade e ancestralidade que define o valor das coisas e seres na poesia de

¹ Entrevista publicada originalmente na coletânea *Nas trilhas de Barros: Rastros de Manoel*. Campo Grande: Editora UFMS, 2009. p. 161-166. O livro é composto por uma série de artigos que focalizam, em diversas perspectivas, a poesia de Manoel de Barros.

² Università del Salento – UNISALENTO. Facoltà di Lettere e Filosofia, Lingue e Beni Culturali. Lecce – Itália. CP: 73100. E-mail: fdegliatti@yahoo.it

³ Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS. Três Lagoas – MS – Brasil. CEP: 79603-011. E-mail: kelcilenegracia@gmail.com

⁴ Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS. Corumbá – MS – Brasil. CEP: 79304-290. E-mail: rauer.rodrigues@ufms.br

⁵ Kelcilene mantém contatos e entrevistas com o poeta desde 1997, quando de seu mestrado; Rauer, desde 2003, sempre acompanhando Kelcilene; Francesca faz seu primeiro contato pessoal com Manoel de Barros, mas – da leitura de suas obras – sente como se reencontrasse um velho amigo com quem sempre proseia, à proa de uma chalana, observando o pôr-do-sol na imensidão pantaneira, contemplando no horizonte o perfil, imponente e majestoso, dos carandás.



Manoel de Barros. Conviver com o poeta no dia a dia nos coloca tais aspectos como determinantes da ordenação do universo.

Re-evocamos, das raízes de nossa memória, a magia do encontro. Aqui e ali, detalhes nos assoberbam; lá e cá, lacunas, corixos na vazante, fios tênues que escapam. Não nos lembramos do que perguntamos, mas a claridade da fala do poeta ainda nos ilumina e preenche o teor do encontro. Barros, empolgado, discorre sobre a sua própria poesia, sobre o seu fazer poético, sobre as influências que o marcaram, sobre o relacionamento com outros escritores. Fala de si, da sua infância, das viagens ao exterior, do casamento com Stella, dos filhos, dos livros que escreveu e dos que pretende escrever. O marcante teor das respostas contrasta com a figura frágil do poeta, caramujo de si mesmo sob a manta xadrez.

Significados espocam e se aliam aos sinuosos significantes erigidos em linha reta na planura sem régua da memória do poeta. Palavras... Signos de si mesmas, presenças vivas do que aqui é memória pálida, fotografia pré-rupestre sem-sabor na sabedoria saborosa que sobeja das vozes de Manoel – tal é o encanto que delas evolva. Nesse reencontro, Barros nos recebe com a simpatia e a humildade que o caracteriza, responde a todas as perguntas que lhe fazemos, autografa e dedica os livros que lhe apresentamos, deixa-se fotografar e descreve o seu processo de trabalho – e, como quem visita um altar, nos mostra o escritório no qual, toda manhã, tateia suas *palavras fontanas*, vocábulos prenes de poesia que, em letra miúda, se entregam a ele para o gozo poético.

Informado sobre um trabalho que está sendo desenvolvido em Corumbá para reedição das obras de Lobivar Matos,⁶ Barros fica muito feliz com a notícia, discorre sobre o seu relacionamento com Matos e, com o auxílio de Stella, nos dá várias informações sobre os herdeiros e sucessores do autor de *Sarobá*. Conta-nos, ainda, de como vieram ter às suas mãos – logo após o falecimento, em 1947, do escritor corumbaense – os originais de um livro de contos, ainda inédito, de Lobivar Matos⁷, e de como esses originais lhe foram levados (com a promessa, ainda não cumprida, de breve devolução) por um visitante, um professor, que o poeta, certo dia, há muitos anos, recebeu em sua casa.

A primeira pergunta que fizemos é óbvia, repetida *ad nauseam*: Como se dá o processo de criação de sua poesia? A resposta é rimbaudiana, “Não sei o que é imaginação ao escrever um poema; a poesia não é imaginação, é manipulação da palavra”; e – perdidos – os ecos das reflexões do poeta nos ficam na memória. O *Pantanal está, mas não é*. As palavras, mansas, desbordam em fonte: o poeta da memória – invisível *teleprompter* – como que lê. Nós o ouvimos e o vemos.

O localismo, ancestral e perene regionalidade, em contraponto ao cosmopolita, mas não ao universal, toma conta do nosso diálogo. O poeta, no ritmo das águas pantaneiras, sem pressa, escoia: “A palavra em minha poesia não é o retrato do Pantanal. A palavra poética em minhas poesias é pura invenção, e é fertilizada pelas águas, pelo chão, pelos gorjeios dos pássaros: tudo o que vivi e senti na minha infância. Aliás, tive uma meninice pobre e regada pela solidão. No meu insular, meus pais sempre ao pé, mas o vazio sem eco entre as fazendas do Pantanal. É. Naquela época, as famílias moravam muito longe uma das outras. Isso impossibilitava reuniões. O que restava era inventar.”

⁶ Quando realizamos a entrevista, até junho de 2008, esse projeto ainda não se concretizara. No final de 2009, sob curadoria de Susylene Dias de Araújo, foi lançada, pela Editora UFMS, em volume único, a edição fac-similar das obras *Areôtorare* e *Sarobá*, de Lobivar Matos.

⁷ Esse livro de contos de Lobivar Matos ainda permanece inédito.



Barros perde o olhar na imensidão de si mesmo. “Minha poesia tem muito desse abandono das distâncias. A minha palavra é abandonada e carrega resquícios da infância.” O menino, Nequinho, suspira; e o poeta, grisalho, sorri na lembrança: “Aristóteles já dizia que o melhor conhecimento que o homem tem e carrega para si é o das primeiras percepções. O olhar a primeira vez, a sensação da primeira vez. Isso é que é verdadeiro e é o que o homem carrega para a eternidade. A minha poesia focaliza esse olhar, é a ele que dá mais valor.”

Na sala acolhedora, os entrevistadores se entreolham. Onde as palavras que nos acudam? E um de nós, a voz tímida após consultar anotações prévias: – O senhor tem um leitor ideal? O poeta nem pestaneja: “Quando escrevo poesia não tenho em mente um leitor ideal. Escrevo para poucos. Recebo muitas cartas de mulheres que são sensíveis às minhas poesias. Recebo também de muitas crianças, que igualmente conseguem captar a minha poesia. Já os homens – é o que me parece – não conseguem entender a minha poesia; mas alguns me escrevem. Acho que aquele que lê a poesia pela razão não é capaz de entendê-la. Com a razão não se lê poesia.”

Manoel cicia. Bemóis e sustenidos flutuam na poalha. As palavras do poeta entregam-se a nós como se nossas fossem. *O sentimento da poesia está no poeta. Cria-se um poema em isolamento.* A timidez integra o *pathos* do poeta diante do mundo. *Criar um poema é trabalho árduo com a palavra. A palavra é um punhal que brilha ao sol: rasga e fere. A palavra é fruto, é flor, é tudo – e se abre para o mundo quando dilacera as vísceras do poeta.* Uma percepção vaga é uma metáfora complexa. *Viver é treino de poesia*, há que se achar a torneira do poético. *Poesia é o encontro com o primordial, e o primordial tem primazia.* Os achadouros do poético estão no próprio ser, todos os tempos da vida sendo bens de raiz. O poeta gera em si a poesia.

Estáticos, no êxtase, acompanhamos o menino Manoel falar em Barros:

A minha poesia é sangue. Para que surja e tome forma poética em uma página de papel em branco, a palavra me dilacera. Depois, justamente por tudo o que passei para escrever, não quero revisar o que fiz. Talvez isso possa explicar a minha obsessão em retornar muitos dos meus versos ao longo da minha obra. Em *O livro das ignoranças* eu digo isso:

Repetir repetir – até ficar diferente

Repetir é um dom do estilo.

Justamente por sentir muita dor e passar por muito sofrimento para construir o poema, para que ele alcance a precisa forma, é que recorro muitas vezes a um determinado verso já escritor anteriormente. Ele deve ter lancetado muito quanto o escrevi, de tal forma que volto a ele. Na verdade, acredito que ao “re-ver” o verso, o poema, eu o esmero para conseguir a exatidão da palavra.

Perguntamos se tem alguma publicação em vista. Barros informa que escreve poemas das *Memórias inventadas – A Terceira Infância*. Para o poeta, tudo surgiu da editora: “O editor, que é muito meu amigo, sugeriu que eu escrevesse sobre a infância, a adolescência e a velhice. Como posso falar sobre a velhice se só tenho **infância**?⁸ É só sobre a infância que

⁸ O negrito sublinha a expressão diferenciada que o poeta emprega ao pronunciar a palavra.



posso falar. Eu já tenho oito poemas prontos. Quando eu tiver quinze ou dezesseis, entrego o livro para a editora.”

Feliz, confirma que recebeu proposta para publicar um volume com toda a sua poesia. “Inclusive”, diz o poeta, “já conversei com as editoras que publicaram os meus livros infantis, se havia alguma problema em inseri-los na obra completa. Elas disseram que não.” Lembra-se também que o professor Adalberto Müller, da Universidade de Brasília, reuniu as entrevistas que ele, Barros, concedeu ao longo do tempo e que esse livro pode ser lançado em breve⁹.

Quanto a estudos sobre a sua obra, confessa que fica feliz em se saber lido. Recebe em média um trabalho por mês e guarda-o com carinho. Algumas teses de que teve notícia, não recebeu cópia. Lembra-se de haver recebido, nos últimos tempos, pesquisas feitas em Mato Grosso, Rio de Janeiro e na Sorbonne, e agora descobre uma sendo desenvolvida na Itália. Quanto às traduções, lembra-se de ter livros publicados em Catalão e em Alemão. “Quem traduziu para o alemão *O livro das ignorâças* foi Curt Meyer-Clason, o mesmo tradutor de Rosa. Eu tenho mais de vinte cartas trocadas com o Clason, de quando ele traduziu o meu livro.”

Perguntamos sobre o propalado encontro, no Pantanal, entre ele e Guimarães Rosa. Confrontamos as datas das versões sobre o fato com os dados indubitáveis das biografias de Barros e de Rosa e concluímos que o encontro é mítico, nunca se deu. Diante da conclusão inevitável, o poeta sorri: “– Isso é biográfico, não importa; minhas memórias são inventadas; o que vale é a poesia, é a invenção; tudo o que não invento é falso.”

Faz uma pausa rápida e, contrafeito, propõe: “– Vamos mudar de assunto?”

De imediato, caramujo lépido, nos convida ao seu gabinete. A oficina de poesia do bugre velho cabeludinho fica no segundo piso. Uma janela ampla se abre sobre os telhados da cidade e o céu azul emoldura uma tarde inusitadamente fresca. Em um recipiente, diversos lápis apontados esperam a mão do poeta. Barros nos mostra as muitas prateleiras com dicionários: neles, procura o verbo sem impurezas, o sema sem o limo do tempo, o vocábulo exato, o *manuelês arcaico*, o beija-flor de rodas vermelhas, a mais lírica nudez da palavra, a fonte primordial da expressão poética.

Despedimo-nos. Saímos pelas ruas de Campo Grande. Estamos impregnados da voz do poeta, e em nossas roupas carregamos tudo o que, despojo, é matéria de poesia. Se, em *Poemas concebidos sem pecado* (1937), Manoel de Barros surge em versos prosaicos – nos quais lampejam ao fundo a complexidade metafórica e um cosmos linguístico inusitado, de imagens antitéticas cujo surrealismo se firma sobre uma base referencial e de linguagem que aspira à normalidade –, na infância das *Memórias inventadas* (2003, 2006; ...) ¹⁰ o poeta retoma, em prosa poética, a temática da infância, refundindo como imaginária a narrativa que o senso comum define como de fatos biográficos objetivamente históricos.

A memória faz a obra do poeta.

⁹ Adalberto Müller, professor da Universidade Federal Fluminense (UFF), organizou e publicou *Manoel de Barros: Encontros*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010. 173 p.

¹⁰ Manoel de Barros publicou os livros *Memórias inventadas: A infância* (2003), *Memórias inventadas: A segunda infância* (2006) e *Memórias inventadas: A terceira infância* (2008).



Nesta entrevista, encontramos no achadouro – bem de raiz, fontano – o homem e, nas raízes da memória do homem, encontramos o poeta, raiz do ser, memória do primordial primaz e ancestral. E agora, ele, Barros feito Nequinho feito Manoel, homem e poeta, invenção e poesia, é memória que – liana, lhano, liame – nos faz.

Recebido em 01/06/2017
Aprovado em 19/06/2017



***CORIXOS* –
Estudos sobre Barrosl**

***CORIXOS* –
Barros Studies**



Manoel de Barros: *Retrato do artista quando coisa*¹

Manoel de Barros: *Retrato do artista quando coisa*

Arnaldo SARAIVA²

O nome de Manoel de Barros, pelo menos desde os anos 60, quando publicou *Compêndio para Uso dos Pássaros e Gramática Expositiva do Chão*, como uma *diferença* da poesia brasileira. Por um lado não se pode integrar bem em nenhuma das gerações, escolas, estéticas que, do modernismo à poesia marginal ou neo-neoclássica recente, se afirmaram no Brasil ao longo do século que só nos primeiros anos ele não viveu. Por outro lado ele optou por uma linha inventiva que não tem nada a ver com a *invenção* de tipo concretista e que, se é necessário indicar-lhe um modelo, tem muito que ver com a prosa do seu amigo Guimarães Rosa.

Guimarães Rosa é, aliás, personagem de um dos excelentes poemas deste livro, em que se fala da poesia como “néctar do ser” e de uma “Ilha Linguística”, de “frases”, do “corpo fônico das palavras” e “estado de palavra”: “Só quem está em estado de palavra pode / enxergar as coisas sem feitio”. A invenção manuelina passa naturalmente pelo *isolamento* linguístico: “neologismos” lexicais, morfossintáticos, semânticos abundam neste livro como nos anteriores. Só à base de um prefixo encontramos, por exemplo, os neologismos *desnome*, *desconheceres*, *desobjeto*, *despalavra*, *des-heróis*, *desmoçou*, *deslimites*; e veja-se o idioma “envesgado” de comparativos elípticos como “Gosto de viajar por palavras do que de trem”, “aprendo com abelhas do que com aeroplanos”, “a sua casa era guardada por aves do que ferrolhos”, “gostava de encantações do que de informações”; ou vejam-se as regências e valências que passam por “um passarinho me árvore”, “folhas secas me outonam”, “palavras têm que adoecer de mim”, “vou pertencer você para uma árvore”, “caracol é uma casa que se anda”; ou veja-se a inversão, que já encontramos em João Cabral, de “corromper-se aos bons costumes”.

Mas a novidade da poesia manuelina vem também das suas imagens ou dos seus pontos de vista, que parecem mais típicos de um homem simples do pantanal, familiar da sua fauna e flora, do que de um homem civilizado: “o cheiro do sol”, “cachorros faziam poste nele”, “a solidão de um caixote”, “árvore torta – para caber nos seus passarinhos”. Por isso, e talvez pela enunciação de tipo sapiencial ou lapidar, é que já houve quem desse Manoel de Barros como primitivo, o que num primeiro momento o exasperou, mas logo depois o levou ao êxtase, como diz num dos poemas deste livro, cujo título remete logo para Joyce ou Dylan

¹ O presente texto foi publicado na Revista *Terceira Margem*. Revista do Centro de Estudos Brasileiros (Adolfo Casais Monteiro) Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto. n.2, 1999, p. 86-87.

² Universidade do Porto – UP. Faculdade de Letras. Porto – Portugal. CP: 4099-002. Professor emérito da Universidade do Porto, poeta, cronista, crítico, tradutor e ensaísta. E-mail: asaraiva@letras.up.pt



Thomas e em que aparecem referidos Pessoa, Camões, Casimiro de Abreu, Kant, Darwin, Ponge, Rodin, Guimarães Rosa, ou em que não há nenhum disfarce cultural. Mas já sabemos há muito, desde os haiku ou desde Caeiro, que não há poesia mais complexa do que a que passa por simples ou primitiva. Quer isso dizer que a invenção manuelina está longe de ser só formal ou formalista. Por muito que o poeta defenda, até em artes poéticas, a primazia da palavra (“não quero a boa razão das coisas. / Quero o feitiço das palavras”), a verdade é que ele nunca a dissocia da *coisa*. Este arquilexema, que já era privilegiado em título anterior (*O Livro de Pré-Coisas*, 1985), conhece aliás, várias ocorrências neste livro, para lá do título: “coisinhas do chão”, “coisas celestiais”, “coisas ínfimas”, “coisas de sexo”, “coisas que não existem”, “enxergar as coisas”, “apenas uma coisa”, “favorável para as coisas”, “boa razão das coisas”, “coisa indestrutível”, “a ordem das coisas”,

E o primeiro poema é bem claro na ligação que estabelece entre o “estado do sujeito”, o “estado de palavra” e o “estado de coisa”. O “artista” ama, prefere, deseja, *é* as coisas (vegetais – árvores, lírios, plantas...; animais – borboletas, insectos, moscas, aves, urubus, sapos; minerais – latas, palavra recorrente com elevado potencial simbólico, neste livro, etc.) e as coisas desejam, preferem, amam, são o “artista” que as nomeia: “borboletas/já trocam as árvores por mim./Insectos me desempenham./Já posso amar as moscas como a mim mesmo”.

O “artista” toma, como o citado Ponge, o partido das coisas, desde logo pela sua nomeação. O que ele recusa é a “ordem das coisas”, limitada ou ilimitadas, a cegueira das classificações ou das alienações que não as individualizam, o preconceito que lhes antepõe o sujeito. A poesia de Manoel de Barros parece às vezes ecoar a ideia sartriana de que o mundo pode sobreviver sem o homem, mas o homem não sobrevive sem o mundo, ou às coisas.

Como não sobrevive, sem as palavras enérgicas, “deslimitadas”, que nomeiam originalmente o mundo ou que o “aumentam”, ou o que inventam, e que – tal a poesia de Manoel de Barros – enfeitiçam, comunicam “por encantamentos”.

Recebido em 15/06/2017
Aprovado em 27/06/2017



A poesia de Manoel de Barros no limiar dos intertextos: de *Poemas concebidos sem pecado* a *Escritos em verbal de ave*¹

The poetry s'Manoel de Barros on the threshold of intertexts: *Poemas concebidos sem pecado* a *Escritos em verbal de ave*

Rosidelma Pereira FRAGA²

RESUMO: Este artigo tem como foco um exame da leitura de poesia pelo viés do intertexto absorvido na poesia de Manoel de Barros, fruto de uma longa experiência com sua poética em pesquisa de mestrado e doutorado (2007-2014). Considera-se a poesia de Barros como um projeto de releituras de si e da palavra intratextual, intertextual, recorrente na escrita e no diálogo com a experiência e consciência de leitura da tradição da poesia desde a poesia grega à poesia moderna brasileira e portuguesa, da crítica, da pintura, da música e de um conjunto de vivências que vão além da linguagem, uma vez que a palavra em Barros não pode fugir do ideal da desconstrução, da ruptura, da transcendência da palavra, e do adensamento de significados que vão além do não-dito na correlação com o intertexto. Julia Kristeva (1979) concebeu a epígrafe como uma rede *paragramática* do intertexto. Entende-se por *paragramatismo* a absorção de uma multiplicidade de vozes textuais que não necessariamente deva repetir o mesmo significado. Cada voz é reatualizada em cada leitura e recepção. Ler Manoel de Barros significa ler as entrelinhas do verso intertextual chegando ao efeito estético da *katharsis*. Este efeito pode ser compreendido a partir do *prazer do texto* proposto por Roland Barthes (1987). A recepção de convergência emana da relação de prazer, corporificando uma coabitação das linguagens. Sob esse prisma, a leitura da *Poesia completa* que inclui a intratextualidade de *Poemas concebidos sem pecados* a *Menino do mato* (2010) teve como embasamento obras dos autores, a saber: Gérard Genette (1982-1987), Julia Kristeva (1974), Hans Robert Jaus (1979), Umberto Eco (2002), Fátima Outerinho (1991), Michael Hamburger (2007), Dominique Combe (1999), Alfredo Bosi (1983), Octavio Paz (1994) e João Alexandre Barbosa (2005).

PALAVRAS-CHAVE: Manoel de Barros. Poesia. Intertexto. Paratexto.

ABSTRACT: This paper focuses on an intertextual examination of the poetry Manoel de Barros's, the fruit of a long experience with his poetics in master's and doctoral research (2007-2014). Barros's poetry is considered as a project of re-reading of himself and of the intratextual, intertextual word, recurrent in writing and in dialogue

¹ Este artigo refere-se a uma revisão inédita de novas análises, a partir do estudo de longa experiência com a obra de Manoel de Barros, revisitada na tese de doutorado intitulada *Recepção e Convergência na obra de Manoel de Barros: Poesia, ilustração e paratextualidade*. Universidade Federal de Goiás. Ano 2014. Esta pesquisa foi financiada pelo CNPq.

² Universidade Estadual de Roraima – UERR. Boa Vista – RR – Brasil. CEP: 69306-530. Professora Adjunta da área de Literatura e Pós-Doutora pelo Programa Avançado em Cultura Contemporânea – PACC/UFRJ. E-mail: rosidelmapoeta@yahoo.com.br



with the experience and reading conscience of the poetry tradition from Greek poetry to modern Brazilian and Portuguese poetry, from criticism, painting, music and a set of experiences that go beyond language, since the word in Barros can not escape from the ideal of deconstruction, rupture, transcendence of the word, and the densification of meanings that go beyond of the unsaid in the correlation of the intertext. Julia Kristeva (1979) conceived the epigraph as a paragrammatic network of the intertext. It is understood by paragramatismo the absorption of a multiplicity of textual voices that does not necessarily have to repeat the same meaning. Each voice is refreshed at each reading and reception. Reading Manoel de Barros means to read between the lines of the intertextual verse, arriving at the aesthetic effect of katharsis. This effect can be understood from the pleasure of the text proposed by Roland Barthes (1987). The reception of convergence emanates from the relation of pleasure, embodying a cohabitation of the languages. In this perspective, the reading of the complete Poetry that includes the intratextuality of Poems conceived without sin the Boy of the bush (2010) was based on works of the authors, namely: Gérard Genette (1982-1987), Julia Kristeva (1974), Hans Robert Jaus (1979), Umberto Eco (2002), Fatima Outerinho (1991), Michael Hamburger (2007), Dominique Combe (1999), Alfredo Bosi (1983), Octavio Paz (1994) and João Alexandre Barbosa (2005).

KEYWORDS: Manoel de Barros. Poetry. Intertext. Paratext.

Em abertura de um “concerto para solos de ave” e com o propósito de “voar fora da asa”, este artigo pretende, além de homenagear o poeta Manoel de Barros, colher os frutos do diálogo entre poetas, filósofos, críticos e pintores, quer na citação de epígrafes, quer na tessitura direta ou indireta do poema escrito pelo poeta de *Poemas concebidos sem pecado* (1937) a *Escritos em verbal de ave* (2011). Tal leitura permite demonstrar que Barros interage com muitos autores no caminho da decifração e recifração da palavra como se percebe na crítica de João Alexandre Barbosa, em *Ilusões da modernidade*. Manoel de Barros é um exemplo de que o poeta está acima do crítico e do teórico. Não como pesquisador, mas Barros leu Valéry, Paz, Bachelard, Jacques Lacan, Barthes e outros. Confessadamente o poeta aprende com Lacan e Barthes ao escrever poemas, como por exemplo, O CISCO, em *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo* (2001):

Lacan entregava aos poetas a tarefa de
contemplação dos restos.
E Barthes contemplava: Contemplar os restos é
narcisismo.

(BARROS, 2010, p. 400).

A citação adorna a poesia de Barros direta e indiretamente e o leitor passa a ser capaz de ler a linguagem como dupla e entre as infinitas possibilidades de interpretação. Explicitamente, pode-se efetuar a colheita de uma safra de escritores consagrados eleitos por Barros nas epígrafes de suas obras.

Estudos sobre a epígrafe ratificam que a sua presença no texto literário não existe por mera alusão ou adereço longínquo da obra. A pesquisadora Maria de Fátima Outerinho (1991, p. 6), da Universidade do Porto, assevera: “a epígrafe instaura num texto o vazio, uma ruptura, dando lugar ao tempo da interrogação que surge para preencher”. A escolha da epígrafe implica uma dose de reflexão e permite uma comunicação entre o leitor e o destinatário. E, por assim dizer, pode-se melhor explicar que essas duas categorizações se permitem porque o leitor é aquele que faz parte do processo de criação literária, pois se liga intimamente ao criador, enquanto que a criatura atua no pensamento do criador e age sobre ele. Logo, a recepção poética depende desta fruição e comunhão entre o leitor, texto e criador.



Dentro de uma leitura de recepção, Barros se vale do recurso intertextual da citação e epígrafe, ponto que será investigado neste ensaio crítico. Pretende-se focar as relações do texto poético manoelino com título, epígrafe, entre outros paratextos, de modo que tais elementos intertextuais sejam imprescindíveis para a compreensão da obra literária. Ainda espera-se que eles (os paratextos) determinem a escolha da obra pelos leitores, assim como seu modo de leitura, suas expectativas, sua influência sobre o sentido do texto, de acordo com a teoria promulgada em *Parlímpestes*, de Gérard Genette (1982-1987).

A epígrafe no texto literário abre um espaço para uma leitura dialogada. Dentro dessa lacuna surge a figura do outro na recepção do criador. Barros, em diversas obras, retalha citações literárias de diferentes autores, literaturas e épocas. Cabe examinar como ocorre essa relação palimpsesta e qual é o objetivo da epígrafe junto ao texto literário, uma vez que ela tem um propósito de significar junto ao poema. Ao mencionar uma epígrafe em sua obra, o autor traz consigo uma comunhão parcial na relação de leitor. Antes de tudo, o texto nasce como duplo e, sobretudo instaura outras vozes.

Pode-se garantir que a epígrafe, de acordo com a teoria do vazio adotada por Wolfgang Iser, abre uma lacuna a ser preenchida por um leitor frente ao texto literário e em face dos diversos vazios:

A epígrafe pode ser vista como um documento ou pelo menos como um sinal, reflexo das reações, do horizonte de expectativas do público leitor de uma dada sincronia. Surge ainda como condicionadora a (i)legibilidade de um texto na medida em que implica de alguma forma a intervenção dum código literário que terá de ser pelo menos parcialmente comum ao destinador e destinatário. A epígrafe assume um papel de mediação entre diferentes instâncias: entre um autor e outro autor-leitor, entre o autor e o seu leitor e por consequência entre duas literaturas (OUTEIRINHO, 1991, p. 6).

Como se nota, cabe ao leitor analisar se a epígrafe tem real nitidez ou não com o texto e se o vazio entre ela e o texto pode ajudar no desdobramento de sentido. Houve uma prévia escolha para que ela viesse a se justapor ao texto literário. O leitor é o ingrediente fulcral para esmiuçar o porquê da figuração da epígrafe na obra.

Na epígrafe NÃO SER É OUTRO SER, de Fernando Pessoa, que antecede ao poema RETRATO DO ARTISTA QUANDO COISA, publicado em obra homônima de Manoel de Barros, acredita-se na ligação heteronímia ou da criação de vários *eus* em Barros. Tal recepção pode ser concebida pelo fato de o sujeito lírico usar o desdobramento do sujeito. Na obra *La referencia desobrada: el sujetó lírico entre la ficción e la autobiografía*, Dominique Combe (1999) apontou esse arquétipo de sujeito como máscara da ficção. Similarmente, Michael Hamburger (2007) explicitou, no capítulo “Personas múltiplas” da obra *A verdade da poesia*, que o sujeito assume o papel de várias pessoas dada a multiplicidade do eu ser outro. Os *eus* de Barros tanto podem ser a figura de Bernardo da Mata como o reflexo das coisas, dos objetos jogados no lixo e de outros seres sem importância. Leia-se o poema:



RETRATO DO ARTISTA QUANDO COISA

Retrato do artista quando coisa: borboletas
Já trocam as árvores por mim.
Insetos me desempenham.
Já posso amar as moscas como a mim mesmo.
Os silêncios me praticam.
De tarde um dom de latas velhas se atraca
em meu olho
Mas eu tenho predomínio por lírios.
Plantas desejam a minha boca para crescer
por cima.
Sou livre para o desfrute das aves.
Dou meiguice aos urubus.
Sapos desejam ser-me.
Quero cristianizar as águas.
Já enxergo o cheiro do sol.

(BARROS, 2010, p. 357).

Hamburguer defendeu a máscara como possibilidade da linguagem. Serviu como um desdobramento de *persona*³. Utilizando-se de máscaras, o poeta desdobra-se na linguagem com o propósito de “reduzir a multiplicidade à unidade num poema” (HAMBURGER, 2007, p. 169). O retrato do artista transformado em silêncio e coisas pode ser uma das maneiras de apropriação das máscaras e disfarce do sujeito lírico em Barros. Quem fala ao poema não é o eu do poema, mas um sujeito camuflado na linguagem fotográfica para traduzir o artista quando coisa.

Barros faz um esforço para explicar a duplicidade de seu eu (*alteregus*) ou vários *eus*, não necessariamente como ocorre em Pessoa. Hamburguer explicita que os poetas tendem, em seu estilo, “a variar” e não somente no plano de criar personagens: “cada grupo de estado de alma mais aproximado se tornará uma personagem” (HAMBURGER, 2007, p. 198). E não só personagem. Há a máscara por meio do ato análogo à poesia lírica. A rigor, “a máscara do sujeito empírico pode ser vestida por via do sentimento fictício, pois o eu empírico não é todo eu” (HAMBURGER, 2007, p. 206).

No intuito de tratar da recepção de Fernando Pessoa por Barros, pode-se certificar que o poema RETRATO DO ARTISTA QUANDO COISA descortina os outros seres evocados na citação. O ser artista representa os seres: borboletas, insetos, moscas, sapos (v. 1, 3, 4 e 13) e, similarmente a esses seres, a natureza se converte na figura humana. O artista, em forma de retrato, passa a ser árvore: “Retrato do artista quando coisa: borboletas/Já trocam as árvores por mim” (v.1-2). A árvore na obra manuelina pode ser concebida como símbolo de Bernardo da Mata, pois em várias passagens de sua poesia há o desejo de transformar Bernardo em árvore. Depois de árvore o retrato do eu artista pinta-se na figurativização das coisas: “De tarde um dom de latas velhas se atraca em meu olho” (v. 6-7).

³ O conceito de *persona* que tem o sentido de máscara é utilizado no texto como um desdobramento de uma pessoa que se multiplica em outras. No caso de Manoel de Barros trata-se de um eu que é outro e ao mesmo tempo vários em forma de fingimento poético.



Outros objetos inúteis transvestem-se em indivíduo e vice-versa, sobretudo quando o leitor adentra nos poemas seguintes de *Retrato do artista quando coisa*. Percebe-se a declaração do sujeito lírico acerca da figura do outro que converge com os versos citados algures e a epígrafe mencionada:

13.
Desde criança ele fora prometido para lata
Mas era merecido de águas de pedras de árvores
De pássaros.
Por isso quase alcançou ser mago.
Nos apetrechos de *Bernardo, que é o nome dele,*
Achei um canivete de papel. (...)

14.
O menino também puxava, nos becos de sua
aldeia, por um barbante sujo uma latas tristes.

De tarde os passarinhos fazem árvore nele.
(BARROS, 2010, p. 366-367).

Como se nota, objetos adquirem sentimentos para se metamorfosear em outro ser preanunciado na epígrafe pessoana, assim como a natureza se humaniza para simbolizar a persona ficcional. Assim, tanto nesses versos quanto nos anteriores, o leitor se depara com a face de um eu disfarçado de muitas faces, tais como: o eu-objeto/coisa, o eu-Bernardo, o eu-andarilho, o eu-natureza, as quais podem ser colhidas na identidade do ser letral (o poeta), na medida em que o leitor presencia a declaração no penúltimo poema da obra citada:

Estou a jeito de uma lata...
Não tenho mais nenhuma ideia sobre o mundo
Acho um tanto obtuso ter ideias.
Prefiro fazer vadiagem com letras.
Ao fazer vadiagem com letras posso ver quanto
é branco o silêncio de orvalho
(BARROS, 2010, p. 368).

Deflagra-se que, na voz do sujeito lírico, o ser transformado em objetos e visto no entulho se trata do poeta e, ao mesmo tempo, do próprio Bernardo desdobrando em sujeito duplo. Tal duplicidade se casa, perfeitamente, com a epígrafe “não ser é outro ser”. Vale ressaltar acerca desse sujeito dual que na obra de Barros parece vestir *la máscara de ficción detrás de lacual se esconde el sujeto lírico, de acordo com a tradición crítica, podría assimilarse a um ‘desvio figurado’ em relación al sujeto autobiográfico*⁴(COMBE, 1999, p. 145).

O desdobramento ou a inserção do sujeito autobiográfico⁵ no sujeito lírico instaurado na linguagem da poesia e, por excelência, na epígrafe que Barros menciona em *Retrato do*

⁴ No trecho supracitado, lê-se: “de acordo com a tradição crítica, a máscara da ficção, por trás da qual o sujeito lírico se esconde, pode assimilar a um ‘desvio figurado’ em relação ao sujeito autobiográfico”. (Tradução nossa).

⁵ Entende-se que o sujeito autobiográfico na poesia de Barros se insere nas obras de memórias da infância e em vários poemas, contudo pelo viés de que noventa por cento seja invenção do próprio eu-poético que se confunde com o autor.



artista quando coisa pode ser uma estratégia de fingimento poético. Defende-se esse ponto de vista, por exemplo, ao ler o poema O FINGIDOR, de Barros, e associá-lo não somente à epígrafe de Pessoa, mas à própria ideia de que o poeta é um fingidor. Em *Ensaaios fotográficos*, o “ser e não ser” ressurge como afirmação e negação do eu. E a recepção do leitor manoelino para a obra de Pessoa permite ao intérprete de sua obra fazer tal inferência, pois o propósito intertextual abre a lacuna para essa defesa de leitura. Constata-se a função do poeta como fingidor e, sobretudo da poesia em soar falsa, porém verdadeira, como bem escreveu Barros em outra epígrafe: “Tudo que não invento é falso, só a poesia é verdadeira” (BARROS, 2010, p. 404).

A recepção da obra pessoana por Barros pode ser vista não somente na convergência do desdobramento do ser ou do sujeito poeta como também no ato de invenção e fingimento peculiares do fazer poético justificando a poesia como verdade ou como defendeu Paz (1994, p. 102), “a poesia é o abraço de realidades”, por excelência. Barros (2010, p.389) reforça essa recepção ao escolher para a mesma obra a epígrafe de Clarice Lispector: EU TE INVENTO, Ó REALIDADE.

Como discutido, o poema O FINGIDOR tem um propósito intertextual tanto com Fernando Pessoa quanto com Lispector, não somente por conta da epígrafe, mas de sua eucaristia com o discurso poético. Leia-se:

O FINGIDOR

O ermo que tinha dentro do olho do menino era um defeito de nascença, como ter uma perna mais curta.
Por motivo dessa perna mais curta a infância do menino mancava.
Ele nunca realizava nada.
Fazia tudo de conta.
Fingia que lata era navio e viajava de lata.
Fingia que vento era cavalo e corria ventena.
Quando chegou a quadra de fugir de casa, o menino montava num lagarto e ia pro mato.
Mas logo o lagarto virava pedra.
Acho que o ermo que o menino herdara atrapalhava as suas viagens.
O menino só atingia o que seu pai chamava de ilusão.
(BARROS, 2010, p. 392).

Barros, ao explorar a epígrafe da obra de Lispector e relacionar com o poema “O Fingidor”, tanto pode dialogar com Pessoa como ainda, implicitamente, com um momento da obra *A paixão segundo G.H* (1986). Tal diálogo se torna admissível se o leitor observar a relação da falta provocada pela terceira perna no romance com o defeito da perna do menino inventado no poema.

Em Clarice Lispector, o leitor compreende que, diante das incertezas da existência, a personagem investiga a si mesma e dilacera a angústia humana. Ela chega a assemelhar-se ao inferno, de onde começa a gritar pelo socorro de uma mão que não se estende e estará em toda a narrativa, no sonho e no inconsciente, assim como a falta de uma terceira perna que pode simbolizar o desejo do outro. Em Barros, essa melancolia direciona-se ao isolamento do



menino defeituoso que passava sua infância no mato, porém a ilusão aparece no fingimento dessa realidade da imagem poética.

E como busca de si mesmo ou enaltecimento, a perna mais curta do menino em Barros, se comparada a outro poema, pode ser uma estratégia maior do fingimento poético, uma vez que, pela voz de Bernardo, o poeta recorda seu desejo de infância: “Em menino sonhava ter uma perna mais curta. Se eu tivesse uma perna mais curta, todo mundo haveria de olhar para mim” (BARROS, 2010, p. 337). Se em Clarice, a perda da terceira perna simboliza a “autopreservação e a descoberta de novas identidades”⁶, em Barros, a perna defeituosa pode significar o exibicionismo do sujeito que não se liga à melancolia, mas sim a alegria, sentimentos instaurados na obra de Lispector.

Como mencionado acerca da recepção intertextual, a conversa de Barros com Lispector e Pessoa formula a mediação entre a obra e o leitor. Asseverou Eco (1971) que todo contato subjetivo da obra permite a meditação de fatores estéticos que a envolve depois de ser aberta e lida. Em outras palavras, todo livro, ao ser aberto, abraça um leitor e desse contato cordial e íntimo emana o fator estético e a sua recepção que pode modificar em relação a um mesmo leitor ou quantos houver.

De tal recepção intertextual, acrescenta-se que o autor empírico descortina sua procura pela introspecção silenciosa de Clarice, ao declarar-se interessado no contato sem resposta com Clarice. Na conhecida entrevista ao jornalista José Castello, Barros declara: “Um dia escrevi uma carta para Clarice e ela nunca me respondeu. Abri meu verbo, entreguei meu coração, e nada. Ela só me deu o silêncio. Até hoje isso me dói”

A procura de si mesmo ou o retrato do eu pode ser uma característica acentuada na poética de Barros. Em CADERNOS DE APONTAMENTOS, da obra *Concerto a céu aberto para solos de ave* (2010), o poeta elege a citação do romance *O inominável*, de Samuel Beckett (1953), a qual confere com o autorretrato representado pelo espelho de si mesmo em Barros. Analisar-se-á o elo da epígrafe com o poema que abre a obra *manuelina: DEVO FALAR AGORA DE MIM, ISSO SERIA UM PASSO NA DIREÇÃO DO SILÊNCIO* (BECKETT, 1953)⁷.

Ao ressaltar os fragmentos poéticos de “Cadernos de apontamentos”, pode-se notar a semelhança entre a epígrafe e a poesia fundada nos versos do silêncio. *O inominável* transborda a ideia oriunda de existencialismo e reflexão dessa temática. Há uma aguçada busca do sujeito pelo conhecimento do próprio eu, cujo ato do ver se move para o interior do indivíduo. Em Barros não há diferença quando o leitor flagra os versos:

Deixei uma ave me amanhecer
II
Toda vez que a manhã está sendo começada nos
meus olhos, é assim...

Essa luz empoçada em avencas.

As avencas são cegas.

⁶ Conforme explicou Joana Laura da Cunha dos Santos (2000, p.145), na obra *A estética da melancolia em Clarice Lispector*.

⁷ Op. Cit, Manoel de Barros. (2010, p. 275).



Nenhuma flor protege o silêncio quanto elas.
V
Quando eu nasci
o silêncio foi aumentado.
(BARROS, 2010, p. 275).

A rigor, um dos pontos responsáveis pela união do poema e da epígrafe se refere ao lexema comum: o silêncio. A exploração desse elemento comum permite o diálogo e a aproximação também do falar de si mesmo, de uma escrita voltada para o próprio autor do texto. Em *O inominável*, há uma tessitura em torno do *eu* e do *silêncio*, da mesma forma que, em Barros, falar das escritas de si funda um canto harmônico com a melodia de escutar/ouvir a voz silenciosa do eu. Silêncio que Barros bebe na prosa roseana em *Grande sertão: veredas*, mormente na frase de Riobaldo durante o pacto com o diabo: “O senhor sabe o que é o silêncio é? É a gente mesmo, demais” (ROSA, 1956, p. 438). Em Barros (2010, p. 275), o silêncio significa não somente a comunhão do ser com a natureza: “As avencas são cegas/Nenhuma flor protege o silêncio quanto elas”, mas também simboliza o encontro dessa natureza poética com o homem: “Quando eu nasci o silêncio foi aumentado”. Notadamente, a opção pela epígrafe, em seu efeito, não deixa de revelar o diálogo com a memória literária de um leitor e, sobretudo, evocada na historicidade:

A epígrafe tem assim o valor de autoridade, cauciona o texto integrando o autor e o seu texto numa série histórico-literária. Se não tem valor de prefácio, de síntese explicativa, serve pelo menos como carta de recomendação (OUTEIRINHO, 1991, p. 3).

Tanto na epígrafe de Beckett quanto no poema manoelino, entende-se que a voz intertextual fala da condição humana e da linguagem do silêncio. Ambos os textos abrem o espaço para falarem de si. Ao estudar essa temática na obra de Beckett, o prefaciador Adolfo Hansen diz: “A voz não quer falar sobre coisas. Não quer significar conceitos, não quer se expressar. Comprime, reduz e dissolve significações do espaço, tempo, do eu, do corpo, de objetos (...) para eliminar a linguagem” (HANSEN, 2010, p. 1, apud SOUZA, 2012).

Barros destoa desse reducionismo do espaço e do tempo evocado pelo silêncio da epígrafe, pois, em sua poesia, se manifesta a preocupação com o espaço natural, primitivo e temporal, sobretudo quando a voz do sujeito lírico aponta para o nascimento do poeta e a sua comunhão e alargamento com o silêncio. Isso significa que a epígrafe de Beckett recomenda o lexema do poema, porém não há convergência fora desse tema.

O telúrico é outro tema circular entre a epígrafe e *Livro de pré-coisas: TUDO, POIS, QUE RASTEJA PARTILHA DA TERRA* (HERÁCLITO, 1991, p. 61). Manoel de Barros (2010, p. 219) usa essa frase do filósofo pré-socrático Heráclito de Éfeso. Pode-se pressupor que a citação tem uma função primordial em se tratando do elo entre a obra e seu conteúdo ou até mesmo na relação entre estilo e linguagem da poesia. Denota um encontro entre dois autores, entre a obra e o seu leitor como uma relação cordial e íntima.

Na entrevista “Pedras aprendem silêncio nele”, presente em *Gramática expositiva do chão* (Poesia quase toda), Barros destaca Homero, Hesíodo, além de remeter Aristóteles, bebe na obra de Heráclito e deixa o leque aberto para o leitor penetrar no reino do pensamento grego em sua poesia. A poética de Barros intertextualiza-se na revisitação do pensamento



heraclitiano na *poiesis* direcionada ao telúrico. Em várias obras, Barros escolhe poetas e filósofos gregos tanto nas epígrafes quanto em citações no corpo do poema. Qual é a ligação do poeta com Heráclito e outros escritores gregos? Adentrando a fala do autor na entrevista citada, percebe-se que ele não tem comunhão ou ligação com os poetas gregos. Paradoxalmente, a poesia manoelina desmente o discurso do autor. Barros, ao se dirigir a Aristóteles, chama-o de Mestre, visita Homero e abraça as palavras de Heráclito, ainda que o propósito não seja intertextual. Essa recorrente ligação consta no cerne do leitor de Barros.

A epígrafe colhida em Heráclito perpassa não apenas na citação de *Livro de pre-coisas*, uma vez que a obra se banha das imagens de rãs, lagartas, minhocas, lesmas, baratas, marandovás, sapos, peixe-cachorro, jacaré, as quais aparecem com marcas de uma linguagem arejada e visitada pela imagem do pantanal. O poeta, ao realizar a sua excursão pelo pantanal, não fundou nenhuma geografia local, mas uma linguagem poética sobre uma paisagem imagética, cuja veia telúrica, encontrada na obra de Heráclito, se fez presente.

Da mesma forma que a abordagem da poesia da telúrica, banhada pela intertextualidade de Barros com Heráclito, o leitor pode observar que a imagem do baixo se veste da tessitura genesíaca aliada ao profano e ao sagrado. Segundo as *Escrituras Sagradas*, no livro de “Gênesis” (capítulo 7, versículos 1-3), o homem não deve ter contado com o que rasteja ou animais que voam, pois todo animal vindo do chão não é divino e o homem que assim procede torna-se imundo. Em *Levítico* (1987, Capítulos 11, versículos. 7 e 42) lê-se:

Tudo que rasteja na terra será imundo. Todo inseto que voa será imundo. São imundos ainda o caranguejo, o tatu, a cobra, o jacaré, o porco, a rã e outros (...); *são imundos a garça, o peixe sem escamas e todo réptil que se arrasta sobre a terra*, todo inseto que voa e tem quatro pés será abominação.

Para Heráclito tudo que rasteja partilha da terra. Os signos do profano, ao negar o sagrado, perpassam na imposição do conceito sobre o que é puro e impuro. Na obra *Os filósofos pré-socráticos* (2003) encontram-se as frases de Horácio. Elas casam com a imagem provocada por Barros e pelos discursos bíblicos acerca do abominável na terra. Sobre os rios e algumas águas Heráclito escreve frases telúricas que remetem à citação e a Barros. Leiam-se os fragmentos 12, 37, 49 e 67 de Heráclito (1991, p. 61-71):

12: “Para os que entram nos mesmos rios, correm outras e novas águas. Mas também almas são exaltadas do úmido”.

37: “Porcos banham-se na lama, pássaros no pó e na cinza”.

49: “Descemos nos mesmos rios; somos e não somos”.

67: “Assim como a aranha, instalada no centro da teia, sente quando uma mosca rompe algum fio (da teia) e por isso ocorre rapidamente, quase aflita pelo rompimento quase indignada pela lesão do corpo, ao qual está ligada firme e harmoniosamente”.

Na tessitura intertextual de Heráclito e Barros, em épocas distintas, pode-se notar que a linguagem dá margem para o leitor visualizar a presença do profano e do sagrado. O poético fica na fronteira entre o discurso do execrável e do altivo. O ser renova-se na sagração das águas e, ao mesmo tempo, eleva-se pela força da alma, porém é na umidade do chão que sua essência é renovada também em Barros.



Nas frases de Heráclito, tem-se a purificação dos porcos na lama e dos pássaros na cinza. Por excelência, o leitor extrai, desses fragmentos, o mesmo jogo que o poeta usa para explicitar a imagem do ordinário e extraordinário, a fim de promover a sublimação do baixo. Observa-se a frase de Heráclito escolhida por Barros: “Tudo que rasteja, pois, partilha da terra” em *Livro de pré-coisas*. Nela não se pode deixar de beber na intertextualidade bíblica. Efetivamente, pode-se asseverar, por um lado, que em *Gênesis* (1987), houve o registro de que os animais com asas ou rastejadores eram considerados imundos e, por excelência, os homens não deveriam ter contato com eles para evitar a presença do profano e da contaminação. Não obstante, por outro lado, as águas dos rios serviam de purificação do ser e de sua essência. Daí a associação entre Heráclito, Barros e o texto bíblico.

Como acréscimo dessa intertextualidade telúrica, dir-se-ia que na poesia manoelina o leitor partilha da imagem terrena *versus* sagrada por meio dos veios escatológicos da natureza transfeita. Os animais e as águas pantaneiras aparecem na dimensão consagrada que é a poesia no *Livro de pré-coisas*:

Este não é um livro sobre o Pantanal. Seria antes uma
anúnciação. Enunciados como que constativos. Man-
chas. Nódoas de imagens. Festejos de linguagem.
Aqui o organismo do poeta adoece a Natureza. De
repente um homem derruba folhas. Sapo nu tem voz
de arauto. Algumas ruínas enfrutam. Passam louros
crepúsculos por dentro dos caramujos. E há pregos
primaveris...
(Atribuir-se natureza vegetal aos pregos para que
eles brotem nas primaveras... Isso é fazer natureza.
Transfazer).
Essas pré-coisas de poesia
(BARROS, 1985, p. 9).

Ao relacionar o pensamento filosófico de Heráclito e Barros, não pode esquecer-se da homogeneidade de textos que se entrelaçam. A epígrafe na obra literária pode ser um marco intertextual a propiciar um duplo sentido engendrado pela associação entre o leitor e o texto. E dentro dessa correlação, descortinam-se também outros pontos dialógicos, no mínimo, entre duas literaturas, além de o autor deixar a lacuna do não dito (ISER, 1979). A esse respeito, o leitor será o responsável pela atualização do texto apropriado, conforme escreve Eco (2002) em seu ensaio *Lector in fabula*.

Para ler as epígrafes acopladas ao poema de Barros, o leitor carece delinear suas inferências aliadas às experiências de leitura. Para Eco, nenhum texto deve ser lido independente de experiência, posto que “a competência intertextual representa um caso especial de hipercodificação e estabelece as encenações do leitor” (ECO, 2002, p. 64).

A competência intertextual do leitor de Barros direciona-se a comunicação dialogada. Em consequência, se a atividade artística for produtora e comunicativa e notadamente dialogada, a recepção se dará no prazer e gozo do texto. Noutras palavras, pode-se dizer que o interesse do leitor pela obra deve estar além do bom gosto e das escolhas pessoais e, mormente, precisa do deleite ocasionado pelo texto e seus adereços. A recepção emana da relação de prazer, corporificando uma “coabitação das linguagens”, conforme Barthes (1987, p. 8).



A recepção das epígrafes pelo poeta Barros e por seu leitor se soma à *fruição compreensiva* (JAUSS, 1979), responsável pela provocação à fruição estética. Ela instaura a abertura para que a interpretação seja aceitável e se desdobre em dupla. No percurso de releitura de outros autores, a exegese da obra de Barros fruir-se-á mediante o “processo em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo”. Portanto, a fruição compreensiva carece “da reconstrução do processo de historicidade pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores de tempos diversos” (JAUSS, 1979, p. 46). A historicidade do texto dependerá, a rigor, da convergência da linguagem de um texto com outros textos presentes ou não no interior do discurso poético que é o caso das epígrafes.

Assim como a poesia de Barros dialoga com a tradição grega, pode-se perceber comumente a sua convergência com a tradição da moderna poesia brasileira. Nota-se que, ao esmiuçar a poesia manoelina, o leitor descobrirá alguns poetas da tradição moderna em seu fazer, por exemplo, Oswald de Andrade, Jorge de Lima, Mário de Andrade, Raul Bopp e outros. Quanto a Oswald, pergunta-se qual é a ligação de Barros com a tradição desse poeta? Em sua tese citada no primeiro capítulo, Goiandira Camargo (1997) salienta que as ideias estéticas e a prática poética de Oswald se tornam traços intrínsecos à poesia de Barros.

Ler outras obras infiltradas na criação literária provoca certo desejo de desvendamento de sentido. O leitor de Oswald penetra o olhar na criação poética de Barros e os discursos se entrelaçam. Para isso, precisa-se decifrar o novo dentro do contexto dos intertextos que ganham corpo entre as epígrafes e a obra nova. Diante disso, lembra-se do crítico Barbosa (2005) em suas *Ilusões da modernidade*:

Não se escreve mais apenas *para* o leitor [...]. Por isso, a decifração não está mais na correta tradução do enigma, mas sim na recifração, criação de um espaço procriador de enigmas por onde o leitor passeia a sua fome de respostas. (...) Entre a linguagem da poesia e o leitor, o poeta se instaura como o operador de enigmas, fazendo reverter a linguagem do poema a seu eminente domínio. Parceiros de um mesmo jogo, poeta e leitor aproximam-se ou afastam-se conforme o grau de absorção da/na linguagem (BARBOSA, 2005, p. 14).

A poesia oswaldiana perpassa a poesia manoelina sob o signo da singularidade e da instauração do jogo do novo. E Barros, na mesma época da efervescência modernista, cuja poesia se instaura entre verso e prosa, no tocante à liberdade criadora, dialoga com Oswald.

Assim sendo, a poesia de Barros, para Camargo, converge com a poesia de Oswald na “inserção do coloquial no espaço poético”, na “tematização do universo cotidiano e do imaginário infantil” e, ainda quanto à “linguagem desprendida da lógica para concentrar e elaborar as imagens da inocência” (CAMARGO, 1997, p. 31).

Na segunda parte de *Menino do mato* (2010, p. 457), em seu CADERNO DE APRENDIZ, Barros usa o verso de Oswald: POESIA É A DESCOBERTA DAS COISAS QUE EU NUNCA VI e, sobretudo bebe no título da obra do poeta brasileiro. A epígrafe como sugestão intertextual abre uma lacuna para a reflexão sobre o que é a poesia. Essa ideia é o ponto nevrálgico dos versos que seguem *Menino do Mato* (2010) quanto à exploração do primitivo, da liberdade da criança, da descoberta, do aprendiz que recebe os ensinamentos da professora, tão somente nos versos do poema 30:



Minha professora me emprestou um livro do
Todorov.
Todorov escreveu que a linguagem poética
pertence a pré-história.
Pensei que a conversa que ouvira, um dia,
das rãs com as pedras e das pedras com
as águas.
Havia de ser linguagem pré-histórica e até
quase poética.
Faltasse talvez apenas a harmonia das
palavras.

(BARROS, 2010, p. 463).

E o que é a poesia para Barros em *Menino do Mato*? Por meio da liberdade criadora, o menino aprendiz de poeta evidencia que com as palavras a poesia pode andar “de joelhos no chão” e pode “ouvir as origens da terra” (BARROS, 2010, p. 461), tendo a total abertura para confirmar seu aprendizado na escola de poetas de 22: “Veio a minha professora e me ensinou: Poesia é um desenho verbal da inocência” (BARROS, 2010, p. 461). Por conseguinte, poesia é a liberdade das palavras, é a ocupação da imagem pelo verbo e pela palavra. Como enfatizou Bosi (1983), em *Ser e tempo da poesia*, “Poesia é imagem como a *vis combinatória* do devaneio [...], o passo inicial da criação poética”. O devaneio seria sempre o caminho livre para toda ficção.

A rigor, o crítico brasileiro indaga: “O que é uma imagem no poema? Já não é [...] um ícone do objeto que se fixou na retina; nem um fantasma produzido na hora do devaneio: é uma palavra articulada” (BOSI, 1983, p. 19, 23). É por meio do devaneio e da desconstrução e articulação do verbo “ver” que Barros funda o reino de suas imagens: “A gente se inventava de caminhos com as novas palavras [...]. Por isso o nosso gosto era só de desver o mundo” (BARROS, 2010, p. 463).

A despeito da rebeldia manoelina, pode-se apontar outra recepção do poeta mato-grossense. Lendo Oswald, Manoel conquistou a real simpatia pela agramaticalidade e subversões linguísticas e instaurou a liberdade do verso. O poeta salienta que a ruptura e a liberdade são os fundamentos para a manifestação do ser poético e, admitindo seu aprendizado com Oswald:

Quando peguei o Oswald de Andrade para ler, foi uma delícia. Porque ele praticava aquelas rebeldias que eu sonhava praticar. E aqueles encostamentos nos ínfimos, nos escuros que eram encostamentos de poetas. Foi Oswald de Andrade que me segredou no ouvido *Dá-lhe, Manoel!* E eu vou errando como posso. Muito mais tarde eu li Spitzer que *Todo desvio nas normas da linguagem produz poesia* (BARROS, 1990, p. 325, grifos do autor).

Casando a epígrafe, a poesia e o depoimento de Barros, cumpre assegurar que à poesia são indispensáveis a liberdade e o desvio, os quais, ao serem agregados ao universo das imagens transgressoras, provocam a descoberta das coisas não vistas e, por excelência, válidas dentro da realidade da criação poética. Sendo a poesia a porta para as descobertas, a função da professora é a de expor que a palavra pré-histórica é a viga-mestra para a realização do



poético: “Minha professora me emprestou um livro do/Todorov/Todorov escreveu que a linguagem poética/pertence a pré-história” (v. 1-4). Descobrir a poesia é o ato do nunca dantes visto, conforme a epígrafe de Oswald de Andrade. Poesia então tanto para Barros quanto para Oswald nasce como a descoberta do inusitado e da magia da infância:

A poesia é operação capaz de transformar o mundo; a atividade poética é revolucionária por natureza. A poesia revela este mundo, cria outro. Convite à viagem; regresso à terra natal. Súplica ao vazio, regresso à ausência. Loucura, êxtase, Logos. Regresso à infância (PAZ, 1986, p. 15).

Tal regresso à infância do poeta e ao idioma leva o intérprete a crer que, harmoniosamente, Barros aprende que a descoberta do inusitado está essencialmente ligada ao labor (a *poiesis*) das palavras: “Havia de ser linguagem pré-histórica e até/quase poética./Faltasse talvez apenas a harmonia das/palavras” (v. 8-11).

Ora, poesia equivale a um ato posterior ao conhecimento pré-histórico e isso causa o estranhamento peculiar da poesia, pois o primitivo em Barros se abre para as fendas da poesia, isto é, a linguagem primitiva é poesia, é a marca virginal do poético, é fome de memória e de recordação de sua origem e comunhão com a terra.

Nos versos finais, absorve-se o aprendizado de que, para a realização dessa descoberta bebida em Oswald, se torna indispensável o trabalho com a harmonia do verso, solicitando o inusitado e/ou a imagem do não visto. Noutras expressões, o deslumbre diante do novo (a descoberta da poesia) tanto pode ser instaurado no momento da criação poética quanto no momento de encantamento do leitor criado pelo texto poético e na recepção da poesia oswaldiana.

A possibilidade desse arrebatamento deve-se ao leitor implícito, responsável pelo preenchimento do vazio de acordo com o aprendizado em *O leitor implícito* de Iser (1979). Ele defendeu que tais pontos de indeterminação, na recepção da obra, são completados pelo imaginário do leitor. Esse, sem dúvida, ao ser tomado pela intenção do texto, construirá sua leitura a partir das associações com outros textos.

A intertextualidade colhida nas epígrafes e na poesia manuelina efetiva-se pela recepção que Barros faz de poetas brasileiros, portugueses, franceses, filósofos e pensadores gregos, pela releitura das imagens roseana e, sobretudo, de traços com Jorge Luís Borges no que concerne ao tema do silêncio plástico de *Ensaios fotográficos*.

Sob esse prisma, o poeta escolhe, na primeira parte de *Ensaios fotográficos*, a seguinte epígrafe de Borges: IMAGENS NÃO PASSAM DE INCONTINÊNCIAS DO VISUAL (p. 379). O leitor serve-se pelas fendas visuais contidas nas sensações plásticas da fotografia tirada pelo olhar do poeta, a partir de poemas como “O fotógrafo”, “Gorgeios”, “O aferidor”, “Ruína”, “Miró”, “Rabelais” e outros. Não obstante, é com a tessitura do poema DESPALAVRA que Barros funda real comunhão com Borges. Segue o poema:

DESPALAVRA

Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino da
despalavra.

Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades



humanas.
Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades
de pássaros.
Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades
de sapo.
Daqui vem que todos os poetas podem ter qualidades
de árvore.
Daqui vem que os poetas podem arborizar os pássaros.
Daqui vem que todos os poetas podem humanizar
as águas.
Daqui vem que os poetas devem aumentar o mundo
com as suas metáforas.
Que os poetas podem ser pré-coisas, pré-vermes,
podem ser pré-musgos.
Daqui vem que os poetas podem compreender
o mundo sem conceitos.
Que os poetas podem refazer o mundo por imagens,
por eflúvios, por afeto.
(BARROS, 2010, p. 383).

O poema ergue-se pela recorrência do ver. “Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino da despálavra” (v.1-2). A incontinência visual borgeana parece ser o fundamento para a criação poética em que ver e fazer são similarmente causa e consequência da despálavra, do ato de desfazer o mundo por meio de eflúvios verbais e não verbais.

Nessa perspectiva de leitura, a abrangência do silêncio condiz com a imagem que vai sendo pintada/fotografada pelo poeta. Por intermédio dos verbos “poder e refazer”. Barros afere à voz de fazer imagens por eflúvios verbais, “coisais” e sentimentais: “todas as coisas podem ter qualidades humanas, de pássaros, de sapo, de árvore, de árvores, de águas” (BARROS, 2010, p. 383, v.3-10).

E todo quadro visual, gestual e poético pode ser contemplado pelo leitor, através do recurso da repetição de versos como: “Daqui vem que todas as coisas ou todos os poetas”. O maior atributo de fotografar o mundo e refazê-lo por imagens e por sentimentos de afetividade reside na possibilidade da metáfora: “Daqui vem que todos os poetas devem aumentar o mundo com as suas metáforas” (BARROS, 2010, p. 383, v.14-15). E não há necessidade de procurar ou traduzir conceitos, pois aos poetas a poesia abre as portas do estado virginal da despálavra: “os poetas podem compreender o mundo sem conceitos” (BARROS, 2010, p. 383, v.16-17).

Portanto, se ao poeta e ao artista que fotografa o silêncio das imagens são oferecidas a ferramenta de pensar a partir da renovação do olhar, “os poetas podem refazer o mundo por imagens, por eflúvios, por afeto” (BARROS, 2010, p. 383, v.18-19), uma vez que o reino das imagens é o mundo do oxalá, disse Paz (1986) em “Poesia e Poema”, de seu *O arco e a lira*, certo de que no reino das imagens tudo pode vir a ser.

Ainda a propósito disso, veja-se a posição de Genette (1972, p. 127), na obra *Figuras*:

[...] o autor de uma obra não exerce sobre ela nenhum privilégio, pois ela pertence desde o nascimento ao domínio público e vive apenas de suas inumeráveis relações com as outras no espaço sem fronteiras da leitura. E nenhuma obra será original, porque a quantidade de fábulas ou de metáforas de que é capaz a imaginação dos



homens não é ilimitada. Toda obra será universal porque esse pequeno número de invenções pode pertencer a todos.

Diante dessa assertiva, o poeta não exerce poder de criador único de sua obra. A literatura reside nesse espaço sem fronteiras, como explica Genette. Na verdade, tem-se, em Barros, o notório enlaçar de mãos intertextuais, no caso da epígrafe, aclamadas pela figura da alusão. Esta, oriunda do latim *alusionem*, designa todo e qualquer arquétipo de referência indireta através de um propósito intencional.

Para Mikhail Bakhtin (1993), a alusão desperta na consciência do leitor uma referência indireta que não foi expressa no texto literário, não obstante o leitor tomar conhecimento através do texto relido para ampliá-lo na memória discursiva (releitura indireta). Haroldo de Campos, citado por Gilberto Mendonça Teles (1989, p. 42), concebe a alusão como “o adensamento da significação”, da mesma forma que Diana Barros (1994), ao ver como a possibilidade de acréscimo de sentido.

Aludindo a outras obras, pode-se salientar a presença de vozes intertextuais *paragramáticas* (KRISTEVA). Sistemáticamente, a epígrafe se justapõe no texto segundo irradiando em vozes discursivas. Julia Kristeva (1979, p. 174) concebeu a epígrafe como uma rede *paragramática*. Entende-se por *paragramatismo* a absorção de uma multiplicidade de vozes textuais que não necessariamente deva repetir o mesmo significado. Cada voz é reatualizada em cada leitura e recepção.

Vestindo-se da teoria de Kristeva, Maria Luzia dos Santos Sisterolli (2005, p. 147), defendeu que a epígrafe na obra literária propicia uma espécie de *rima* ao ser capaz de dialogar com um ou mais textos. Para ela, não se trata de uma rima poética, mas em nova categoria para rima, a qual aparece estritamente ligada ao campo semântico e intertextual, mesmo estando a epígrafe fora do texto.

À guisa de conclusão, pôde-se investigar que a poesia e as epígrafes na obra de Barros reafirmam que perpassa uma relação de cordialidade e intimidade entre o ser empírico, a obra e o seu leitor. Por excelência, o leitor é incumbido de (re)atualizar a leitura, dependendo de épocas e gerações. E o poema enquanto linguagem movente aclara o contato íntimo com as incontínências do visual instaurado pela tessitura de vozes de Heráclito, Fernando Pessoa, Oswald de Andrade, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Padre António Vieira, Jorge Luís Borges e textos bíblicos, na mesma comunhão dialógica entre pintura e poesia quando se trata do diálogo entre Paul Klee, Joan Miró, Marcel Duchamp e Manoel de Barros. Assim, ler Manoel de Barros sob a égide do comparativismo e da dialética intertextual, paratextual e intratextual foi uma das formas de dizer que a consciência da leitura de poesia deve ser a contradição da razoabilidade, a qual pode se explicar com os versos do poeta, servindo como um ensinamento de ler poesia:

*As coisas não querem mais ser vistas por pessoas
razoáveis:
Elas desejam ser olhadas de azul –
Que nem uma criança que você olha de ave.*
(BARROS, 1994, p.21).



REFERÊNCIAS

- BARROS, Manoel de. *Poemas concebidos sem pecado*. São Paulo: Leya, 2010.
- _____. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- _____. *Menino do mato*. São Paulo: Leya, 2010.
- _____. *Escritos em verbal de ave*. São Paulo: Leya, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. O dialogismo na poesia e no romance. In: _____. *Questões de literatura e estética*. Trad. Aurora Bernardini et al. São Paulo: UNESP; Hucitec, 1993. p. 87-93.
- BARBORA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade: notas sobre a historicidade da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 2005.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BÍBLIA SAGRADA. *Gênesis e Levítico*. Trad. João Ferreira de Almeida. Sociedade Bíblica CCB. Brasília, 1987.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 1983.
- CAMARGO, G. O. de. *A poesia alquímica de Manoel de Barros*. 1988. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1988.
- _____. *A poética do fragmentário: uma leitura da poesia de Manoel de Barros*. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.
- COMBE, D. La referencia desobrada: el sujeto lírico entre la ficción e la autobiografía. Trad. AngelAbuinGonzalez. In: ASEGUILAZA, F. C. (Org.). *Teorias sobre la lírica*. Madrid: Arco/Livros, 1999. p. 127-133.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Trad. AtílioCancian. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Trad. Giovanni Cutolo. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- FRAGA, Rosidelma. *Convergências e tessituras de pedras, águas, ilhas e ventos: Manoel de Barros, João Cabral de Melo Neto e Corsino Fortes*. Dissertação de Mestrado. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2009.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestes: literature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982, p.8-47.



HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*. Trad. Alípio Correia de Franco Neto. Rio de Janeiro: Cosacnaify: 2007.

HANSEN, Adolfo (2010). In: _____ SOUZA, Wilker. *Ecos do Vazio*. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/ecos-do-vazio>>. Acesso em: Out. 2012

HERÁCLITO. *Os pensadores originários*. Trad. por Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Ed. Vozes, 1991.p. 61-91.

HORÁCIO. *Arte Poética*. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito, 1984.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: _____. COSTA LIMA, Luiz (Org.). *A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 83-101.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção. In: _____. COSTA LIMA, Luiz (Org.). *A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p.43-62.

JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis. In: _____. COSTA LIMA, Luiz (Org.). *A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 63-82.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena F. Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

SISTEROLLI, Maria Luzia dos Santos. *Os álibis da hora aberta: intertextualidades*. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2005.

TELES, Gilberto Mendonça. *Retórica do silêncio I: teoria e prática do texto literário*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

OUTEIRINHO, Maria de Fátima. *O papel da mediação na epígrafe: o caso Lamartine*. Universidade do Porto. Faculdade de Letras. Intercambio, 1991, p.123-128. Disponível em: <http://aleph.letras.up.pt/F?func=find-b&find_code=SYS&request=000190390>. Acesso em: Out, 2012.

Recebido em 09/06/2017
Aprovado em 26/06/2017



Racionalidade e poesia em Manoel de Barros

Rationality and poetry in Manoel de Barros

Paulo Eduardo Benites de MORAES¹

RESUMO: O presente trabalho tem como objetivo discutir como a poesia de Manoel de Barros reelabora a ideia de racionalidade. Tal percurso desenrola-se de forma a apresentar as bases da tradição nas quais a poesia de Manoel de Barros trava uma tensão a fim de pensar o homem como um ser racional, bem propor uma leitura a fim de evidenciar que é por meio da e na linguagem que Manoel de Barros cria uma visão transcendente do mundo. Para tanto, o trabalho serve-se das discussões em torno dos estudos da retórica e da estilística para fazer a análise dos poemas selecionados evidenciando o seu caráter de agudeza.

PALAVRAS-CHAVE: Agudeza. Homem. Manoel de Barros. Poesia. Razão.

ABSTRACT: The aim of this paper is to discuss how de Manoel de Barros' poetry rewrite the idea of rationality. The course of this work presents the basis in a long tradition that Manoel de Barros' work is in relation with, as well as propose a reading to bespeak the uses of the language by Manoel de Barros for build a transcendental vision about the world. For that, the paper involves the studies about rhetoric content and stylistics to analyses poems and show the acuity character.

KEYWORDS: Acuity. Man. Manoel de Barros. Poetry. Rationality

81

Da linguagem e do estilo

A herança deixada por Platão e Aristóteles no que diz respeito aos estudos da retórica marcam profundamente as concepções de linguagens na atualidade. Para além das discussões da retórica, e ao lado delas, como uma complementação, busca-se pensar a ideia de estilo como um traço definidor da poética de um determinado autor.

Para os fins deste trabalho, propõe-se pensar a análise retórica como um procedimento de leitura que busca ler um texto literário em sua dimensão estilística alcançada pelo trabalho com a língua. Para Roland Barthes, pensador que sustenta essa ideia, trata-se de “uma definição imanente, estrutural, ou, para ser preciso, *informacional*” (BARTHES, 2012, p. 141).

¹ Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS. Jardim – MS – Brasil. CEP: 79240-000. Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras, Estudos Literários, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)/Campus de Três Lagoas, desenvolvendo pesquisa sobre Manoel de Barros, sob a orientação da Profa. Dra. Kelcilene Grácia-Rodrigues. Email: benitespaulo7@gmail.com



Como se sabe, umas das visões mais difundidas da literatura a entende como *instituição* e como *obra*. A primeira busca responder à visão da literatura a partir de seus usos e práticas que regulam o circuito social e cultural pelo qual a literatura se faz. A segunda, como obra, vê a literatura essencialmente constituída como uma mensagem verbal, escrita, de determinado tipo (BARTHES, 2012). E é à obra, mais propriamente, o objeto no qual a análise retórica se interessa mais, pois confere à obra uma leitura que trata da linguagem e do estilo.

Ao se tomar o viés da estilística literária, sobretudo aquele cunhado por Leo Spitzer, o conceito diz respeito às “particularidades de estilo” do poeta. Nesta perspectiva, a criação da palavra poética vincula-se, por um lado, à raiz etimológica de uma língua, que por sua vez “es el alma de la nación” (SPITZER, 1974, p. 21); por outro lado, “es el alma del escritor particular” (SPITZER, 1974, p. 21), ou seja, o fazer poético está relacionado com a formação da língua e o escritor serve-se deste patrimônio linguístico para dar forma e expressão a suas invenções artísticas.

A estilística, portanto, surge como uma noção bastante oportuna para a pesquisa. Bem se sabe que a obra literária compreende elementos que, por vezes, não são específicos à literatura. Todavia, há um elemento-chave que define a literatura especificamente, e isso já fora debatido quase à exaustão na teoria da literatura. Esse elemento específico do qual se fala, para os formalistas, denominava-se *Literarurnost*, basta que se lembre das contribuições de Roman Jakobson quando trata da poética.

Desta feita, além de pensar a linguagem literária como aquela dotada de um fator específico, pode-se pensá-la em uma função intuitivo-expressiva, isto é, uma relação de significados que se associam para além do par significado/significante da teoria do signo.

Esse modo de ver a linguagem literária tem mais relação com a estética – e o estilo, por conseguinte – do que propriamente sua essência, justamente porque poder-se-ia perguntar se há outros modos ou graus de expressão. Se sim – se há outros modos e graus de expressão da linguagem literária – então poder-se-ia pensar os fatos individuais expressivos, marcados por uma qualidade comum de expressão.

Exatamente dessa maneira Roland Barthes entende a retórica, muito distante daquela definição funcional e técnica. Há, segundo Barthes (2012), uma relação estreita entre a linguagem literária e a catálise, nesse ponto. Se os estudos linguísticos, e da linguagem, procuram, em geral, ocupar-se em definir as palavras menos pelos sentidos do que pelas associações sintagmáticas em que podem ter lugar, as palavras passam a ser vistas dentro de uma escala de probabilidade. Por exemplo, a palavra *cão* associa-se mais facilmente com *latir* do que *miar*. Mas o que dizer dessa função catalisadora da linguagem ao deparar-se com versos tais os que se seguem:

Eu escuto a cor dos passarinhos.
(BARROS, 1993, p. 17)

Lagartixas têm odor verde.
(BARROS, 1997, p. 29)



Veja que nos dois versos acima há uma ruptura com a lógica ordinária do pensamento. Em síntese, o que se nota é que quanto maior a absurdez da catálise proposta – isto é, quanto maior a distância de significados nas expressões realizadas – maior e mais patente é o valor da literatura. Obviamente a literatura não é incompatível com a catálise normal, mas ao trabalhar a linguagem em um nível perturbador da catálise, “a mensagem literária pode, então, ser definida como um desvio de associação dos signos” (BARTHES, 2012, p. 144).

Logo, a noção de estilo como desvio torna-se imprescindível. Martins (2000, p. 7), a respeito da estilística estudada por Leo Spitzer, afirma que suas reflexões cercam-se dos “desvios da linguagem em relação ao uso comum; uma emoção, uma alteração do estado psíquico normal provoca um afastamento do uso linguístico normal”. A poética de Manoel de Barros, por sua vez, pode ser compreendida como uma poética de ruptura, ou de “desvio” frente à poética tradicional; na sua sabedoria lexical², o poeta capta a linguagem do homem comum e, por meio de recursos retóricos, cria a palavra poética para falar das criaturas que o cercam.

Tal dimensão retórica do desvio praticado por Manoel de Barros irmana-se com a definição de J. Dubois: “chamamos retóricos apenas os desvios que visam a ‘efeitos poéticos’” (DUBOIS, 1974, p. 62-63). Buscando corroborar a ideia em uma das entrevistas de Manoel de Barros, o poeta falava dos “coices na gramática” dados por Vieira, no qual é possível vislumbrar a relação com a noção de desvio, promovido por Barros em sua poética.

Portanto, pensar o estilo é pensá-lo como sintoma, como já apregoado por A. Compagnon (2012). Trata-se, pois, de um traço individual perscrutado na obra do poeta, manifestado por um detalhe, um fragmento, um indício sutil, desviante, que permite ao leitor e analista reconstruir toda uma visão de mundo subjacente à própria obra.

Racionalidade e poesia em Manoel de Barros

É comum, ao se olhar para a fortuna crítica de Manoel de Barros, encontrar leituras que o apontam como um ser intuitivo, que subverte a norma gramatical para transformar a sensação em poesia. Esta é uma visão que argumenta o processo de recusa da razão, dando maior apreço ao ilogismo da língua do poeta, o que de todo não é uma leitura equivocada.

Há, entretanto, leituras que polarizam e consideram a poética de Manoel de Barros como pertencente a um surrealismo puramente onírico, como que procurando a derrocada do intelecto. Tal leitura é endossada em alguns posicionamentos poéticos do próprio poeta, tais como:

O que sustenta a encantação de um verso (além do ritmo) é o ilogismo.
(BARROS, 1997, p. 68).

² Na dissertação *A artesanania da palavra: um estudo dos neologismos derivacionais em Manoel de Barros*, sob a orientação da Profa. Dra. Kelcilene Grácia-Rodrigues, Ordalha Souza (2015) fez estudo e levantamento dos neologismos derivacionais criados por Manoel de Barros, de demonstra o amplo conhecimento da língua pelo poeta no processo de manipulação das palavras.



As palavras eram livres de gramáticas e
Podiam ficar em qualquer posição.
(BARROS, 2004, p. 11).

São versos que exprimem uma postura desconstrucionista de uma razão preestabelecida. Desta forma sua poesia rejeita a condição da gramática normativa, um instrumento que pode ser denotado facilmente como um produto operador de construção da ordem.

Todavia, uma leitura mais apurada da obra de Manoel de Barros pode contrastar uma postura incauta em relação a sua poesia. Subjacente à obra de Barros, há um movimento racional que transcende a razão comum, isto é, “a capacidade intelectual para pensar e exprimir-se correta e claramente, para pensar e dizer as coisas tais como são”. Nesse sentido, “a razão é uma maneira de organizar a realidade pela qual esta se torna compreensível” (CHAUÍ, 2000, p. 71).

Em Manoel de Barros há uma racionalização no processo de construção do poema. A racionalização funciona até mesmo para que o poeta possa desajustar a língua. “A única língua que estudei com força foi a portuguesa./Estudei-a com força para poder errá-la ao dente” (BARROS, 2003, p. 17).

É notório, nos versos acima, um princípio racional na obra de Manoel de Barros. Não se trata, portanto, de uma poética completamente desarticulada de um processo criador. O verbo “estudar” presente no poema sugere a ideia do aprender, do raciocinar. Isso pode ser reforçado por outro poema do mesmo livro, *As lições de RQ*, poema no qual o eu-lírico desvela o *modus faciendi* de sua arte ligada ao aprender com o outro. No artigo “O substrato poético em ‘As lições de R.Q.’, de Manoel de Barros”, Kelcilene Grácia-Rodrigues desenvolve estudo analítico evidenciando como o poeta em “[...] reflexão metalinguística, [...] engendra, metaforicamente, [...] uma trajetória com um percurso detalhado do constructo do poético, ao mesmo tempo em que evidencia o papel do escritor e da arte.” (GRÁCIA-RODRIGUES, 2010, p. 201)

Chama a atenção o “estudar com força”, assim como a expressão “errá-la ao dente”. São duas expressões de extrema veemência no poema, de modo que a poesia dá-se num processo de luta, como apregoa Octávio Paz: “a criação poética tem início como violência sobre a linguagem” (PAZ, 2012, p. 46).

Tal posicionamento não deixa dúvidas de que a poesia de Manoel de Barros é dotada de racionalidade. A questão maior, sobretudo, é notar que o poeta questiona o conceito de racionalidade: “O que ponho de cerebral nos meus escritos é apenas uma vigilância para não cair na tentação de me achar menos tolo do que os outros”. (BARROS, 1997, p. 43).

Na leitura de José Landeira, na poesia de Manoel de Barros “a voz do eu lírico ecoa outras vozes que nos delineiam outro conceito de poesia, mais complexo e elaborado, dentro de uma proposta que vai muito além da livre associação de imagens ou da relação puramente sentimental com a palavra” (LANDEIRA, 2009, p. 95).

Das vozes que ecoam em Barros há uma, em particular, que aponta para a construção do discurso da racionalidade na poética de Manoel de Barros: diz-se de António Vieira.



Vieira é uma referência explícita e recorrente na obra de Manoel de Barros. Para além dessa referência constante, destaca-se uma questão de admiração e mesmo de deslumbramento com o qual Manoel de Barros refere-se à Vieira:

Sou fanático pelo padre Antônio Vieira. Li todos os livros dele e estou relendo agora. Não sei gramática. Aprendi a escrever lendo Vieira. Porque ele escrevia numa harmonia total. Tenho hoje também grande admiração pelo Guimarães Rosa, que modificou a língua portuguesa do ponto de vista linguístico. A minha sedução pelo Vieira é a mesma que tenho pelo Guimarães Rosa. Eles são transformadores da língua portuguesa, são criadores (BARROS, 2013).

Esse mesmo fanatismo de Manoel de Barros por Vieira já se fazia presente quando da primeira fase de sua vida. Ainda jovem, estudou em um colégio interno no Rio de Janeiro e os padres davam-lhe livros para ler. Dessa época Manoel de Barros relata:

Eu não gostava de refletir, de filosofar; mas os desvios linguísticos, os volteios sintáticos, os erros praticados para enfeitar as frases, os coices na gramática dados por Camilo, Vieira, Camões, Bernardes – me empolgavam. Ah, eu prestava era praquilo! (BARROS, 1990, p. 324).

Além dessas *conversas por escrito*, epíteto dado por Manoel de Barros às suas entrevistas, em que se revela a admiração e leitura de Pe. Antônio Vieira, há poemas em que o grande orador jesuíta aparece figurado. Note-se o poema “Parrede”, das *Memórias Inventadas*:

Quando eu estudava no colégio, interno,
Eu fazia pecado solitário.
Um padre me pegou fazendo.
- Corumbá, no parrede!
Meu castigo era ficar defronte a uma parede e
decorar 50 linhas de um livro.
O padre me deu para decorar o sermão da Sexagésima
de Vieira.
- Decorar 50 linhas, o padre repetiu.
O que eu lera por antes naquele colégio eram romances
de aventura, mal traduzidos e que me davam tédio.
Ao ler e decorar 50 linhas da Sexagésima fiquei
embevecido.
E li o Sermão inteiro.
Meu Deus, agora eu precisava fazer mais pecado solitário!
E fiz de montão.
- Corumbá, no parrede!
Era a glória.
Eu ia fascinado pra parede.
Desta vez o padre me deu o Sermão do Mandato.
Decorei e li o livro alcandorado.
Aprendi a gostar do equilíbrio sonoro das frases.
Gostar quase até do cheiro das letras.



Fiquei fraco de tanto cometer pecado solitário.
Ficar no parrrede era uma glória.
Tomei um vidro de fortificante e fiquei bom.
A esse tempo também eu aprendi a escutar o silêncio
das paredes.

(BARROS, 2008, p. 27)

Neste poema o eu-lírico, em um tom autobiográfico, relata sua adolescência no colégio interno e seu castigo após cometer os pecados solitários. Fora por meio dos castigos que o eu-lírico toma conhecimento dos sermões de Pe. António Vieira e aprende *a gostar do equilíbrio sonoro das frases*.

Como se vê, ora em conversas por escrito, ora em poemas, a figura de Vieira aparece constantemente na poética de Manoel de Barros. Sempre como uma fonte rica de conhecimento e renovação da língua. Diante do exposto resta questionar-se o porquê da escolha de Padre António Vieira? Dito de outro modo, parece importante para a compreensão da poética de Manoel de Barros questionar-se pelo fundamento dessa admiração e fanatismo incontestes.

De início, pode-se aventar que Manoel de Barros vale-se de uma visão mítica de Vieira, que por sua vez, está ligada a uma longa tradição advinda da Literatura Portuguesa e no avançar dos tempos cria um constructo de Vieira para a compreensão da própria Língua Portuguesa. Note-se o poema *Pois Pois*:

O Padre António Vieira pregava de encostar as orelhas
na boca do bárbaro.
Que para ouvir as vozes do chão
Que para ouvir a fala das águas
Que para ouvir o silêncio das pedras
Que para ouvir o crescimento das árvores
E as origens do Ser. Pois Pois.
Bernardo da Mata nunca fez outra coisa
Que ouvir as vozes do chão
Que ouvir o perfume das cores
Que ver o silêncio das formas
E o formato dos cantos. Pois Pois.
Passei muitos anos a rabiscar, neste caderno, os
escutamentos de Bernardo.
Ele via e ouvia inexistências.
Eu penso agora que esse Bernardo tem cacoete para
poeta.

(BARROS, 2007, p. 47)

No poema de Manoel de Barros é visível um percurso de desenvolvimento do poético por meio de um processo de aprendizagem. Há no poema dois personagens que se relacionam: Padre António Vieira e Bernardo da Mata, *alter ego* do poeta. O poema pode ser dividido em três momentos: 1) inicia-se apresentando o que, supostamente, seria o fazer e o pensar de Vieira; “ouvir as vozes do chão/ a fala das águas/o silêncio das pedras”; 2) Por meio de um recurso de espelhamento, o eu-lírico revela o que Bernardo fez a partir dos ensinamentos de



Vieira, a saber: “ouvir as vozes do chão/ouvir o perfume das cores/ver o silêncio das formas/e o formato dos cantos”.

Vale ressaltar o desajuste no processo racional que havia no início do poema. Retomando o que já havia sido proposto a partir de Barthes, nota-se a absurdez da catálise no poema. A distância de significados nas expressões realizadas por Bernardo, como *escutar o perfume* ou *ver o silêncio* confere ao poema um valor maior e mais patente da literatura.

E por fim: 3) Bernardo torna-se poeta – uma poesia que se dá do ver para o ouvir. A influência de Vieira, entretanto, se explicaria por um trabalho com a lógica da linguagem, um “apreço pela frase” (LANDEIRA, 2009), e não tão somente uma atitude ilógica, ou surrealista.

Há o aprendizado do *equilíbrio sonoro das frases*. Em Vieira o equilíbrio sonoro das frases pode ser compreendido justamente por meio da metafísica que interpreta sua articulação retórica, o que, segundo Hansen “sempre pressupõe a matéria mesma da substância da expressão e do conteúdo nas formas discursivas em que é transformada politicamente como conceito engenhoso ou agudeza” (HANSEN, 1999, p. 32).

Em outras palavras, a linguagem em Vieira não obedece ao princípio do signo binário significante significado saussuriano. Em Vieira, as substâncias da expressão e do conteúdo também significam porque são motivadas como participação da alma e dos sons no divino (HANSEN, 1999). Além de estar além da forma binária dos signos, a linguagem de Vieira pressupõe a utilização de ornatos retóricos. Trata-se de imagens artificiosas extraídas de um conjunto temático cujas significações servem como esquemas dos argumentos e da elocução.

Dito de outro modo, a persuasão, objetivo último da retórica, é obtida, segundo Aristóteles, por duas vias: os meios de persuasão independentes e os meios de persuasão dependentes. O primeiro caso trata-se de meios “da arte que não foram fornecidos por nós mesmos, sendo preexistentes, do que são exemplos as testemunhas, as confissões probatórias, os acordos escritos e outros modos semelhantes” (ARISTÓTELES, 2011, p. 45); o segundo caso são meios de persuasão “da arte todos os que nós mesmos podemos construir e suprir com base no método da retórica” (ARISTÓTELES, 2011, p. 45). Quanto aos primeiros meios, basta, simplesmente, apresentá-lo e usá-los; quanto aos segundos meios de persuasão, esses necessitam ser descobertos ou inventados.

Para os fins deste trabalho interessa esclarecer melhor os segundos meios de persuasão. Esses dependem, necessariamente, “de um efeito de caráter moral que se desprende da confiança inspirada do sujeito falante” (SANTOS, 2007, p. 36). Tal efeito moral busca, como fim último, provocar o efeito persuasivo que é atingido quando o sujeito consegue que o outro (o interlocutor, o público) passe a compartilhar algo que se deseja, despertando-lhe as emoções, a empatia, utilizando apropriadamente as provas e argumentos necessários para demonstrarem a verdade ou o que parece verdade sobre o que deseja persuadir. (SANTOS, 2007).

Desta feita, só se é possível atingir plenamente a persuasão do público sobre o que ele já conhece. O público espera, no entanto, uma nova revelação, isto é, o alumbramento, a epifania por meio de novas combinações entre as palavras e as coisas. Em Vieira isso se dá pela retórica da agudeza. “A agudeza é um efeito semântico inesperado decorrente da aproximação e condensação de dois conceitos distantes. Como um terceiro signo resultante



das semelhanças e diferenças dos outros dois, causa admiração e prazer” (HANSEN, 1999, p. 30).

No *Sermão de Nossa Senhora do Ó*, pregado na Bahia em 1640, é possível encontrar um exemplo da agudeza do discurso de Vieira. O sermão trata da relação entre a Virgem e o Filho que está gerando em seu ventre a partir da passagem bíblica “E eis que conceberás no ventre e parturirás um filho e pôr-lhe-ás o nome de Jesus” (BÍBLIA, 2017, p. 224).

Vieira faz a citação em Latim: “Entre a concepção e o parto não meteu o Anjo mais que um Et: *Ecce concipies, et paries*” (VIEIRA, 2014, p. 472). O enunciado apresenta uma visão aguda ao conferir uma materialidade à conjunção *Et*, o que, de imediato, lança um substância de significa ambíguo ao verbo *meter*. A passagem passa a potencializar um duplo significado, sobressaindo, aos que estão aptos para entendê-la como agudeza, o cunho erótico ao Verbo do Pai comunicada pelo Anjo.

É um recurso retórico que constrói uma hipotipose. O autor cria uma visada especular que causa um alumbramento por meio da engenhosidade do discurso da agudeza, transformando uma passagem da ortodoxia católica em uma cena quase obscena.

Se voltar o olhar ao poema de Manoel de Barros no qual Bernardo da Mata filia-se aos ensinamentos de Vieira, o personagem, ver-se-á que Manoel de Barros irmana-se aos procedimentos linguísticos do Padre António Vieira, o “Imperador da Língua Portuguesa”, segundo Fernando Pessoa (2016, p. 40).

Na poética de Manoel de Barros há uma visão transcendente e mística do mundo a partir de sua relação com Vieira. A realização da e na linguagem de Barros dá-se por meio de uma retórica da agudeza pendendo para uma crítica subjacente à própria obra.

Trata-se de uma linguagem que se estabelece contra a língua. Uma linguagem que subverte a racionalidade do dizer, construindo figuras inesperadas. A poesia humanista de Manoel de Barros se envolve amplamente nas práticas sociais que influenciam o discurso. Ao optar por recusar a norma culta e privilegiar a plasticidade da linguagem popular, ele rejeita concomitantemente a hierarquização valorativa entre os seres humanos, manifestado sobretudo na pouco pertinente noção de *erro* e na preconceituosa adoção de diferentes níveis de emprego da linguagem.

Segundo Grácia-Rodrigues (2006, p. 265), é pelo uso de diversas estratégias discursivas, entre elas a mais significativa e especial é a metáfora, que Manoel de Barros cria “[...] uma poética que subverte o real como denúncia da coisificação do homem por uma sociedade desumanizadora, que precisa urgentemente ser modificada, subvertida, revolucionada.”.

Essa visão transcendente pode ser notada no momento em que a poesia questiona a ideia de racionalidade e coloca-se num lugar outro. O poeta, ser que se constrói internamente na obra, é definido como

Indivíduo que enxerga semente germinar e engole céu
Espécie de um vazadouro para contradições
Sabiá com trevas
Sujeito inviável: aberto aos desentendimentos como um
Rosto.

(BARROS, 1982, p. 37).



O ser poeta é visto quase como uma coisa. Apesar de ser definido como um indivíduo e um sujeito, ao longo do poema suas qualificações abrem-se a conotações outras: “enxergar semente germinar”/ “engolir o céu”/ “vazadouro de contradições” são definições que irrompe com o sentido lógico das percepções. No fundo, poeta, cisco, germe, árvore, traste são seres em profunda relação. Sua poesia propõe um “imaginar o mundo que não seja de oposição – como entre a tecnologia e a mitologia, entre a cidade e o campo, entre a ignorância e a ciência, por exemplo, o mundo de Manoel é de continuidade, de ciclos, de comunhão” (MORAES; MACIEL, 2009).

E o homem, visto como um ser racional dentro de uma tradição clássica da noção de verdade, tem ânsias de retorno ao seu sentido *coisal*:

No que o homem se torne coisal –, corrompem-se nele os
veios comuns do entendimento.
Um subtexto se aloja.
Instala-se uma agramaticalidade quase insana, que
empoema o sentido das palavras.
[...].

(BARROS, 1990, p. 298)

Percebe-se uma busca por uma linguagem *agramática*, isto é, aquela linguagem original, primordial. Recuperá-la é um exercício, como se pode ver, de entrega a uma aprendizagem, o que implica um retorno ao modo *coisal*. Essa visão de mundo pode ser associada a uma situação utópica “em que a linguagem, retomando a sua função original, somente se atualiza in praesentia, ou seja, o poeta apenas nomeia as coisas na presença delas” (GOMES, 2009, p. 46).

O espaço outro criado pela poesia de Manoel de Barros, como sugere Álvaro Gomes, é um espaço utópico da natureza, onde o poeta tem como cerne, junto a seus mestres, um desvelamento da linguagem (GOMES, 2009). Assim como na construção do equilíbrio sonoro das frases em Vieira, em Barros há uma retórica da agudeza na desconstrução da ideia de racionalidade.

O discurso da racionalidade insere-se em uma dimensão poética na obra de Manoel de Barros que busca um novo olhar para o mundo, que tem como princípio dar voz às coisas. Isso significa se tornar *coisal*, uma atitude político-social de sua obra para pensar o momento no qual homem se funde com a natureza.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Retórica*. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.

BARROS, Manoel de. *Arranjos para Assobio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

_____. Conversas por escrito. In: _____. Gramática expositiva do chão (Poesia quase toda). 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990, p. 305–343.



- BARROS, Manoel de. *O Livro das Ignoranças*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.
- _____. *Livro Sobre Nada*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- _____. *Ensaaios Fotográficos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- _____. *Poemas rupestres*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- _____. *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- _____. *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.
- _____. Entrevista. *Jornal Uai*, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/pensar/2013/06/08/noticias-pensar,143069/lirismo-dos-dias.shtml> Acesso 15 de Março de 2018
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BÍBLIA, volume 1: *Novo testamento: os quatro Evangelhos*. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 2000.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2012.
- DUBOIS, J. et al. *Retórica geral*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974.
- GOMES, Álvaro Cardoso. Poética e Aprendizagem em Manoel de Barros. In: SANTOS, Rosana Cristina Zanelatto (org.). *Nas trilhas de Barros*. Campo Grande: UFMS, 2009. p. 27-37.
- GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. *De corixos e de veredas: a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa*. Araraquara, 2006. 318 f. Tese de Doutorado. Tese (Doutorado, Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, UNESP. Disponível em: http://www.fclar.unesp.br/agenda-pos/estudos_literarios/785.pdf.
- GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. O substrato do poético em “As lições de R.Q.”, de Manoel de Barros. *Texto Poético*, v. 2, n. 9, p. 200-217, 2010. Disponível em: <http://revistatextopoetico.com.br/index.php/rtp/article/view/46/47>.
- HANSEN, João Adolfo. Vieira e a agudeza. In: FURTADO, Joaci Pereira. *Cadernos do IEB Antônio Vieira: o imperador do púlpito*. São Paulo: EDUSP, 1999. p. 25-38.



LANDEIRA, José Luís. Linguagem, razão e transcendência: uma abordagem estilística da poesia de Manoel de Barros. *Revista Philologus*, Rio de Janeiro Ano 15, N° 45. 92 set./dez., p. 92-112, 2009.

MARTINS, Nilce Sant'anna. *Introdução à estilística*. 3. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

MORAES, P. E. B.; MACIEL, J. C. A reinvenção da infância perdida na obra de Manoel de Barros. *Linguasagem*, São Carlos, n. 17, p. 1-9. Ago. 2009. Disponível em http://www.letras.ufscar.br/linguasagem/edicao17/artic_008.pdf Acesso em 15 de Março, 2018.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PESSOA, Fernando. *Obra poética de Fernando Pessoa: Volume 1*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

SANTOS, Rosana Cristina Zanelatto. *A argumentação no horizonte da acusação e da defesa: o Caso Inês de Castro na Tragédia de Antônio Ferreira*. Campo Grande: UFMS, 2007.

SOUZA, Ordalha Cristina Mariano Alves de Souza. *A artesanaria da palavra: um estudo dos neologismos derivacionais em Manoel de Barros*. 2015. 120 f. Dissertação (Mestrado em Letras, Estudos Literários), Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, 2015. Disponível em: <https://posgraduacao.ufms.br/portal/trabalho-arquivos/download/2141>

SPITZER, Leo. *Linguística e História Literária*. Madrid: Gredos, 1974.

VIEIRA, Antonio. *Sermões*. São Paulo: Hedra, 2014.

Recebido em 12/06/2017
Aprovado em 27/06/2017



Um olhar semiótico sobre o poema “O fazedor de amanhecer”, de Manoel de Barros¹

A semiotic look at the poem “O fazedor de amanhecer”, by Manoel de Barros

Tamires Dantas Pereira CÂNDIDO²
Maria Luceli Faria BATISTOTE³

RESUMO: Conhecida como uma teoria preocupada com o sentido em todas as modalidades, a Semiótica francesa pode ser enquadrada no grupo de teorias voltadas à compreensão do texto. Para desvendar os efeitos de sentido produzidos ao longo da cadeia discursiva e como essas significações são construídas, vale-se do percurso gerativo de sentido, o qual se constitui por três níveis: o fundamental, o narrativo e o discursivo, organizado do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto. Ancorados em referenciais teóricos tais como A. J. Greimas, José Luiz Fiorin e Diana Luz Barros, propomos no presente trabalho uma análise do poema “O fazedor de amanhecer”, de Manoel de Barros. Os resultados apontam para o desvelar de significações de um mundo imaginário criado pelo poeta e de forma eufórica sancionado.

92

PALAVRAS-CHAVE: Sentido. Imaginário. Manoel de Barros.

ABSTRACT: Known as a theory concerned with meaning in all modalities, French Semiotics can be framed in the group of theories aimed at understanding the text. To unveil the effects of meaning produced along the discursive chain and how these meanings are constructed, it uses the generative path of meaning, which consists of three levels: the fundamental, the narrative and the discursive, organized from the simplest and abstract to the most complex and concrete. Anchored in theoretical references such as A. J. Greimas, José Luiz Fiorin and Diana Luz Barros, we propose in the present work an analysis of the poem "O fazedor do amanhecer" by Manoel de Barros. The results point to the unveiling of meanings of an imaginary world created by the poet and euphorically sanctioned.

KEYWORDS: Sense. Imaginary. Manoel de Barros.

¹ Este artigo constitui um recorte (reelaborado) da dissertação, intitulada *Fabrincando* sentidos: infância em Manoel de Barros à luz da Semiótica Discursiva, de Tamires Dantas Pereira Cândido, defendida em 07 de agosto de 2017 no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da UFMS/Campo Grande, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Luceli Faria Batistote.

² Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS. Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens. Campo Grande – MS – Brasil. CEP: 79021-170. E-mail: tami.dpc@gmail.com

³ Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS. Docente do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens. Campo Grande – MS – Brasil. CEP: 79021-170. E-mail: marialucelifaria@gmail.com



Notas introdutórias

Pode ser considerada um marco no campo da arte literária, a obra poética de Manoel de Barros por seu estilo original e pela forma como transforma as efemeridades da vida em matéria para poesia. Como certa vez afirmou o poeta, seu trabalho era “administrar o à toa/ o em vão/ o inútil” (BARROS, 2013, p. 315) e nesse intento conseguiu desvendar articulações linguísticas inéditas, jamais esperadas até então.

Sendo a Semiótica Discursiva uma teoria que se preocupa com o *sentido* em todas as modalidades discursivas, acredita-se que seu arcabouço teórico-metodológico seja capaz de elucidar novas significações acerca da poesia barriana, de descortinar outros efeitos de sentido ainda não vistos e, especialmente, evidenciar como são produzidos no interior de sua poética tais significações. Neste trabalho elegeu-se como *corpus* o poema “O fazedor de amanhecer” a partir do qual será mobilizado especificamente o conceito de percurso gerativo de sentido desenvolvido pela teoria semiótica.

No intuito de situar o leitor em terras semióticas, antes de lançarmo-nos ao exercício analítico, julgamos necessária a apresentação de um breve panorama sobre a Semiótica Discursiva desde o seu surgimento, quais são suas bases teóricas, em quais princípios fundamenta-se para então mobilizarmos os conceitos por ela concebidos.

O horizonte semiótico

No ano de 1966, o lituano Algirdas Julien Greimas publicou a obra *Semântica Estrutural* e instaurou o nascimento do que viria a ser conhecido como Semiótica Discursiva (doravante SD) ou Greimasiana e até mesmo Semiótica Francesa. O nascimento dos estudos semióticos se dá pela necessidade de contrapor a análise exaustiva que se fazia sobre o plano do conteúdo das línguas naturais com base nos postulados da semântica estrutural, durante os anos 60 do século XX.

Percebendo não ser produtiva a realização de uma descrição globalizante dos vocábulos constituintes de todas as culturas, visto que são inumeráveis e estão sempre em proliferação, o projeto estrutural em semântica busca reconsiderar seu objeto. A partir disso, como aponta Fiorin (2012), a Semântica Estrutural passa a se configurar como uma teoria do texto, compreendido como um todo de significação, e busca desvendar não apenas o que o texto significa, mas como funcionam os seus mecanismos internos de produção de sentido. O autor nos informa que para demarcar-se do projeto semiológico proposto por Ferdinand de Saussure, o qual não considera o processo sêmico, isto é, o discurso, essa semântica estrutural passou a denominar-se *Semiótica*.

Com o surgimento da SD, os limites da palavra, da oração e do período foram ultrapassados, uma vez que os fenômenos significantes passam a ser encarados em sua totalidade discursiva. Mais que isso, nessa nova perspectiva a significação é postulada como um objeto próprio, transversal às diversas linguagens que lhe atribuem forma e asseguram-lhe a eficiência (BERTRAND, 2003).

Para que o estudo acerca da significação seja satisfatório, deve respaldar-se em três condições:



a) ser *gerativo*, ou seja, “concebido sob a forma de investimentos de conteúdos progressivos, dispostos em patamares sucessivos, indo dos investimentos mais abstratos aos mais concretos e figurativos, de tal modo que cada um dos patamares pudesse receber uma representação metalinguística explícita” (Greimas e Courtés, 1979: 327); b) ser *sintagmático*, isto é, deve explicar não as unidades lexicais particulares, mas a produção e a interpretação do discurso (Greimas e Courtés, 1979: 327); c) ser *geral*, ou seja, deve ter como postulado a unicidade do sentido, que pode ser manifestado por diferentes planos de expressão ou por vários planos de expressão ao mesmo tempo, como, por exemplo, no cinema (Greimas e Courtés, 1979: 328). (FIORIN, 2012, p. 17).

É válido salientar que a SD está ancorada em referenciais como F. de Saussure e Louis Hjelmslev, por isso qualifica-se como uma teoria da linguagem, pautada no princípio estrutural da imanência, e segura da visão de língua como uma instituição social. Barros (2005) esclarece que o texto, objeto da semiótica, determina-se de dois modos que se completam: como objeto de significação, no qual faz-se uma análise interna ou estrutural, e como objeto de comunicação, dando privilégio à análise externa do texto. É importante ressaltar a relevância de se considerar ambas as definições como equivalentes, pois é a partir da junção entre os aspectos interiores e exteriores ao texto que se poderá chegar a uma explicação plena sobre o que o texto enuncia e como o faz.

Para propiciar um melhor exame do objeto da semiótica, Hjelmslev propõe que o texto seja estudado, inicialmente, a partir do seu plano do conteúdo. É válido ressaltar que a SD não ignora a existência do plano da expressão. Em textos de fruição estética, por exemplo, a expressão assume demasiada importância, já que o escritor não apenas engaja-se em informar o mundo, mas almeja recriá-lo por meio da linguagem. A obra poética de Manoel de Barros é, também, um acervo riquíssimo ao estudo do plano da expressão. Entretanto, por razões de recorte metodológico, nossa análise incidirá sobre o plano do conteúdo.

A SD, portanto, deve ser compreendida como teoria dedicada a explicar o (s) sentido (s) do texto, pela investigação, primeiramente, de seu plano do conteúdo (BARROS, 2005). Este, por sua vez, é concebido sob a forma de um *percurso gerativo*, o qual permite a visualização de como a significação é construída internamente no texto.

Ao considerar nosso objeto de análise, cabe tecer considerações a respeito da linguagem artística e as relações semissimbólicas. Enquanto o funcionamento semiótico dos signos é absolutamente arbitrário, o funcionamento simbólico se faz acompanhar de uma parcela de motivação, ou seja, traços de analogia entre a forma de representação simbólica e elementos da realidade representada. Conforme aponta Fiorin (2012), nos sistemas simbólicos há uma correlação termo a termo estabelecida entre expressão e conteúdo, ou seja, existe uma conformidade absoluta entre esses planos. Exemplo disso é a cruz gamada, símbolo do nazismo, bem como a estrela de seis pontas, imagem simbólica representativa do judaísmo. Nessas ilustrações expressão e conteúdo são indissociáveis, contraem sempre o mesmo vínculo.

Em contrapartida, nos sistemas semióticos o conteúdo é analisado em semas (*garça*, por exemplo, apresenta os traços /animal/, /ave/ /voador/) e a expressão decompõe-se em femas, unidades mínimas de significado). Entretanto, não há um elo necessário entre as unidades menores e maiores da expressão e do conteúdo. Ciente disso, a teoria semiótica desenvolve o conceito de sistemas semissimbólicos que são aqueles em que a consonância



entre os planos da expressão e do conteúdo não é feita a partir de unidades, como ocorre nos sistemas simbólicos, mas pela correspondência entre categorias dos dois planos. Assim, na pintura, a categoria da expressão /luz/ vs. /sombra/ correlaciona-se à categoria do conteúdo /liberdade/ vs. /opressão/. Nota-se, então, no semissimbolismo a fixação de uma conexão simultaneamente arbitrária, já que ambos os planos essa convergência é feita em um contexto específico, e motivada pela união estabelecida entre os dois planos da linguagem (PIETROFORTE, 2007). Os sistemas semissimbólicos, aponta Greimas (1975, p.15 *op. cit.*) constituem a base dos textos poéticos.

Fabrincando sentidos

O percurso gerativo de sentido é, pois, uma sucessão de patamares, cada um passível de receber uma descrição apropriada, que evidencia como se produz e se interpreta o sentido, num processo que parte do mais simples ao mais complexo, conforme aponta Fiorin (2002). Segundo o autor, o percurso gerativo estabelece uma hierarquia do plano do conteúdo em três patamares: o fundamental, o narrativo e o discursivo. Como assevera Bertrand (2003, p. 49), a SD por meio do percurso gerativo

propõe articular a apreensão do sentido segundo um percurso estratificado em camadas relativamente homogêneas, indo das formas concretas e particulares, manifestadas na superfície do texto, às formas mais abstratas e gerais subjacentes, dispostas em múltiplos níveis de profundidade. Ela mostra, assim, como os percursos de significação se organizam e se combinam, em razão de regras sintáticas e semânticas que fundamentam, em segredo, a sua coerência. Inversamente, partindo das estruturas profundas para as estruturas de superfície, ela simula a “geração” da significação.

Os efeitos de sentido do texto são, então, fabricados, construídos a cada leitura, o que significa afirmar que a significação textual não é concebida *a priori*, mas é reconstruída por um processo sistemático pautado na correspondência entre cada constituinte linguístico considerado na totalidade discursiva de que faz parte.

Segundo Fiorin (2002), cada nível do percurso gerativo é composto por um elemento sintático e um elemento semântico, o autor pondera que a diferença entre a sintaxe e a semântica não está relacionada ao fato de que uma seja significativa e a outra não, mas de que a sintaxe possui mais autonomia em relação à semântica, na medida em que uma mesma combinação sintática pode ser revestida de uma vasta variedade de investimentos semânticos.

A partir de tais definições e com base nos conceitos a serem discutidos no decorrer deste estudo, segue o poema do escritor mato-grossense Manoel de Barros:



Fazedor de amanhecer

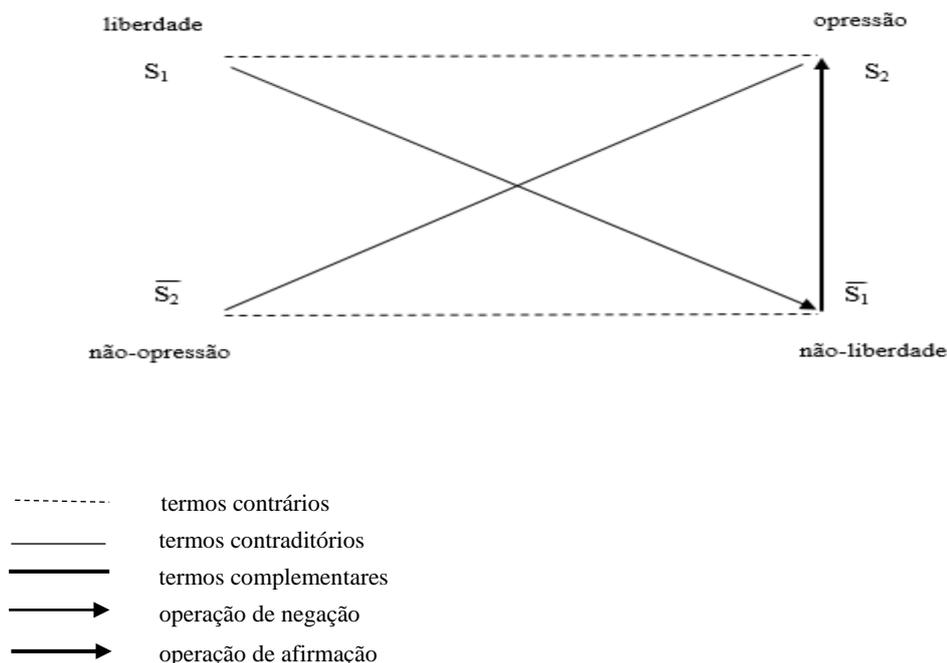
Sou leso em tratagens com máquina.
Tenho desapatite para inventar coisas prestáveis.
Em toda a minha vida só engenhei
3 máquinas
Como sejam:
Uma pequena manivela para pegar no sono.
Um fazedor de amanhecer
para usamentos de poetas
E um platinado de mandioca para o
fordeco de meu irmão.
Cheguei de ganhar um prêmio das indústrias
automobilísticas pelo Platinado de Mandioca.
Fui aclamado de idiota pela maioria
das autoridades na entrega do prêmio.
Pelo que fiquei um tanto soberbo.
E a glória entronizou-se para sempre
em minha existência.

(BARROS, 2001, p. 8-9)

Cabe, mencionar, que esse poema faz parte do livro *O fazedor de amanhecer* publicado em 2001 pela editora Salamandra. O livro é classificado como literatura infantil. Nele, o autor partilha as memórias de uma infância distante apenas cronologicamente, mas que se revela viva e pulsante a cada nova leitura de seus versos de menino.

Como mencionado, o primeiro nível do percurso gerativo de sentido é o fundamental. No poema, /liberdade/ vs /opressão/ constituem os elementos de sua categoria semântica fundamental, uma vez que há uma relação de contrariedade entre /liberdade/ vs /opressão/, bem como se aplicarmos uma relação de negação sobre cada um dos termos haverá uma relação de contradição que gerará os termos contraditórios /não liberdade/ vs /não opressão/, denominados de subcontrários por serem contrários entre si.

Ademais, essa categoria semântica estabelece, ainda, relações de implicação, já que termos subcontrários implicam termos contrários: /não liberdade/ implica /opressão/ e /não opressão/ implica /liberdade. Para melhor compreensão da estrutura fundamental do texto, expõe-se abaixo o quadrado semiótico:



Essa oposição semântica (liberdade vs opressão) manifesta-se no poema por meio da liberdade criativa que domina o sujeito e o faz fabricar somente coisas aparentemente inúteis (“*Tenho desapatite para inventar coisas prestáveis*”) em detrimento da criação de produtos utilitários, que podem ser considerados opressores do ponto de vista do sujeito, desejados pelo universo adulto e/ou pela sociedade consumista pautada na ideologia do capital. Ainda no nível fundamental, os elementos formadores da categoria de base do texto são classificados como positivos ou eufóricos e negativos ou disfóricos, conforme Barros (2005). No texto, objeto de nossa análise, a liberdade apresenta-se como eufórica, enquanto a opressão disfórica.

No segundo patamar, o nível narrativo, o olhar analítico se lança sobre o fazer transformador do sujeito e os estados por ele alterados. Na produção do poeta mato-grossense, percebemos um enunciado de estado em que o sujeito se encontra em disjunção com o objeto máquina (“Sou leso em tratagens com máquina”) e um enunciado de fazer em que ele transforma seu estado disjunto de máquinas em um estado conjunto com três máquinas (“Em toda minha vida só engenhei / 3 máquinas”).

No percurso da manipulação desvelado no poema, o destinador-manipulador e o destinatário correspondem ao mesmo sujeito que seduz a si mesmo para fabricar as três máquinas (“Uma pequena manivela para pegar no sono/Um fazedor de amanhecer/para usamentos de poetas/E um platinado de mandioca para o/fordeco de meu irmão”). Esse percurso caracteriza-se como sedução, pois o destinador expressa um juízo positivo acerca do destinatário, afinal não ser habilidoso com máquinas e coisas prestáveis assume valor positivo sob seu ponto de vista, o que o leva a engenhar as máquinas supracitadas.

Como vimos, para que a ação ocorra, o sujeito precisa estar dotado de uma competência (saber, poder, querer e dever fazer) para que possa executar a sua performance. Percebemos aqui que o programa da competência não se mostra explicitamente, mas se



encontra pressuposto. É necessário pressupor que o sujeito sabe, pode, quer e deve criar máquinas “imprestáveis”, já que sua inabilidade, em lidar com artefatos úteis, capacita-o a fabricar máquinas sem utilidade no universo material.

As ações mobilizadas pelo sujeito caracterizam-no como um sujeito de fazer, apto a agir, isto é, um sujeito ativo que se vale de suas competências para, por meio do seu fazer, demarcar discursivamente sua natureza predisposta a tomar como valores eufóricos o que é menosprezado pela sociedade consumista. Isso se torna ainda mais evidente ao considerarmos o texto visual que acompanha o poema:



Figura 4: Maquinário (Cf. BARROS, 2001, p.8-9)

É possível depreender, por meio da figura 4, a percurso figurativo de um sujeito que engenha, manipula as máquinas por ele inventadas. Estas mostram-se como funcionais, ao girar as manivelas o produto esperado, o sono, é produzido, uma vez que encontra-se deitado na cama, e na parte superior de sua engenhoca saem um amontoado de letras “Z” figurando no plano da expressão a imitação do barulho de quando alguém está dormindo, instaurando, assim, o uso da onomatopeia, figura da expressão por meio da qual se procura reproduzir determinado som ou ruído a partir dos recursos de que a língua dispõe (FERREIRA, 2007).

Percebe-se a máquina como responsável por fazer amanhecer, pois pode conduzir poetas ao sono e, conseqüentemente, a “*amanheceres*” subsequentes. O dicionário eletrônico Houaiss (2001) define este vocábulo como “raiar, surgir o dia, acordar, despertar.” Ora, sabemos que após dormir a ação pressupostamente esperada de um sujeito é justamente acordar. Esta ação se materializa metaforicamente no poema pelo uso do lexema *amanhecer*.

O percurso da sanção se constrói de forma curiosa. Percebemos que o sujeito alcançou o reconhecimento por suas criações e, do seu ponto de vista, a sanção foi positiva, já que se sentiu glorificado pelo prêmio recebido: “Cheguei a ganhar um prêmio das indústrias/automobilísticas pelo Platinado de Mandioca./Fui aclamado de idiota pela maioria



das autoridades na entrega do prêmio./Pelo que fiquei um tanto soberbo./E a glória entronizou-se para sempre em minha existência”.

Por fim, no nível discursivo, a enunciação se projeta sob a forma de um esquema enunciativo, uma vez que instaura a categoria de pessoa eu, o tempo do agora e o espaço do aqui (“Sou”, “tenho”, “construí”, “meu irmão”, “cheguei a ganhar”, “minha existência”), o que confere ao discurso um efeito de proximidade e subjetividade. Há de destacar especialmente a construção “Sou leso em tratagens com máquina”, essa afirmação atesta o caráter permanente e durativo de um atributo do sujeito da enunciação marcado pelo verbo *ser* conjugado na primeira pessoa do singular do presente do indicativo, configurando assim a enunciação de uma verdade absoluta. Além disso, nos versos “*Em toda a minha vida só engenhei/3 máquinas*”, temos a corroboração dessa verdade que se pretende parecer eterna pelo uso do lexema “toda” o qual, nesse contexto, exerce a função de adjetivo por semanticamente denotar a ideia de totalidade, de completude da vida desse sujeito.

Acerca disso, Fiorin (2002) ao discorrer sobre a construção do tempo na língua portuguesa, informa que quando na enunciação o momento de referência é ilimitado e simultâneo ao momento do acontecimento tem-se o presente omnitemporal. Este é o presente utilizado para enunciar as verdades eternas ou que se pretendem como tais. O uso do verbo *ser*, no poema, tem como momento de referência um *sempre* implícito, que engloba o momento da enunciação.

Na semântica discursiva, há o revestimento de alguns temas figurativizados de modo a alcançar maior concretude. Tomando como modelo o esquema proposto por Batistote (2012, p. 92), apresentamos a configuração dos temas figurativizados:

TEMAS FIGURATIVIZADOS	
Temas	Figuras
Industrialização	“ <i>tratagens com máquinas</i> ”, “ <i>indústrias automobilísticas</i> ”.
Criação/invenção	“ <i>desapetite para inventar coisas prestáveis</i> ”, “ <i>engenhei três máquinas</i> ”.
Reconhecimento	“ <i>ganhei um prêmio</i> ”, “ <i>fui aclamado de idiota</i> ”.
Altivez/soberba	“ <i>fiquei um tanto soberbo</i> ”, “ <i>a glória se entronizou na minha existência</i> ”.
Valorização de trivialidades	“ <i>desapetite para inventar coisas prestáveis</i> ”, “ <i>Uma pequena manivela para pegar no sono</i> ”, “ <i>Um fazedor de amanhecer</i> ”, “ <i>E um platinado de mandioca para o fordeco de meu irmão</i> ”.

Fonte: Elaborado pelas autoras.

Inicialmente, os temas da industrialização e da criação se manifestam no poema por meio da figura máquina e pelos lexemas que apontam a um fazer criador como “tratagens”,



(neologismo criado para designar a ação de tratar, manusear), “inventar”, “engenhei”. Ao final das ações realizadas pelo sujeito de fazer, essa temática se confirma, também, com a figurativização materializada pela premiação recebida pelas “indústrias automobilísticas”.

Entretanto, esses temas são ressignificados a partir da instauração do tema da valorização das trivialidades, o qual é concretizado nas figuras “*uma manivela para pegar no sono*”, “*um fazedor de amanhecer*”, “*um platinado de mandioca*” e arrematado pela assertiva “*tenho desapetite para inventar coisas prestáveis*”. A organização dessas escolhas temáticas e figurativas apontam para um fazer criador específico, criar não objetos funcionais, mas aparelhos que sejam inúteis, insignificantes do ponto de vista do mundo moderno.

Ao considerarmos o componente imagético dessa composição, percebemos que essa forma peculiar de criar e inventar coisas imprestáveis marca-se euforicamente através das escolhas cromáticas presentes na ilustração da máquina de pegar no sono e de fazer amanhecer, como se pode observar na figura 4. Essa engenhoca é preenchida por uma multiplicidade de cores vibrantes e quentes (como azul claro, roxo, amarelo, verde, laranja e cor-de-rosa), as quais fortalecem a satisfação desse sujeito em produzir o inútil e, simultaneamente, confirmam a ideia do imaginário criativo como algo dinâmico, alegre, eufórico. Em contrapartida, cores monótonas e frias (como marrom, preto, cinza) não utilizadas.

Nesse sentido, uma leitura do poema com base no conceito de semissymbolismo permite a associação do plano do conteúdo ao plano da expressão de modo que sejam corroborados os efeitos de sentido pretendidos pelo sujeito da enunciação. De forma esquemática, apresentamos o quadro abaixo no intuito de esquematizar os apontamentos percorridos.

Plano do conteúdo	Liberdade x Opressão
Plano da expressão	Claro x Escuro Policromia x Monocromia Quente x Frio

Fonte: Elaborado pelas autoras.

Considerações finais

Manoel de Barros em uma célebre citação menciona: “*Poderoso para mim não é aquele que descobre ouro. Para mim poderoso é aquele que descobre as insignificâncias (do mundo e as nossas)*”. Com base nessa afirmação, podemos considerar a análise de “O fazedor de amanhecer” um exercício de descobrir as insignificâncias tão significativas na poética manoelina e, dessa forma, acreditar na possibilidade de (res)significá-las a partir dos pressupostos teóricos da semiótica discursiva. Nesse sentido, tomando emprestadas as palavras do poeta, podemos considerar, também aqui, neste estudo, o exercício de análise como um trabalho *poderoso*.

Destacamos também que descortinar novos efeitos de sentido no *corpus* selecionado permitiu que se atestasse o caráter atual e eficaz da teoria semiótica em recuperar as significações circunscritas no universo discursivo e, ainda, apontar um modo de visualizar o texto como um emaranhado de relações morfológicas, lexicais e sintagmáticas unidas no



intuito de propiciar a “fabrincção” de sentidos novos, a partir de cada leitura. E, sobretudo, a essência da arte do poeta, revelada pela delirante imaginação que recupera na linguagem primitivamente poética, uma vez arduamente trabalhada.

Por fim, cabe mencionar que não nos dedicamos a proposição de análises à figura ontológica do poeta, afinal estamos ancorados no aporte teórico semiótico, cujo primado da imanência possui valor incontestável. Dessa forma, nosso olhar voltou-se ao sujeito da enunciação construído no *corpus* eleito. Mesmo valendo-se de incongruências e despropósitos *linguageiros*, como sujeito enunciador, Manoel de Barros, produziu de forma coerente todo o seu arcabouço artístico.

O universo infantil em seus versos recebe ares de reinvenção mítica, o objeto da poesia, a palavra, chega a seu *grau de brinquedo*, é repensada, reformulada com base numa linguagem faceira, a qual transcende os limites convencionais do uso linguístico.

REFERÊNCIAS

- BARROS, D. L. P. *Teoria Semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 2005.
- BARROS, M. *O fazedor de amanhecer*. Ilustrações de Ziraldo. Rio de Janeiro: Salamandra, 2001.
- BARROS, M. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2013.
- BATISTOTE, M.L.F. *Semiótica francesa: busca de sentido em narrativas míticas*. Campo Grande, MS: Editora da UFMS, 2012.
- BERTRAND, D. *Caminhos da semiótica literária*. Tradução do Grupo CASA. Bauru, SP: EDUSC, 2003.
- FERREIRA, A. B. H. *Dicionário Eletrônico Aurélio*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira e Lexikon Informática. Versão 3.0. 1 [CD-ROM]. 1999.
- FIORIN, J. L. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2002.
- _____. *Em busca do sentido: estudos discursivos*. São Paulo: Contexto, 2012.
- GREIMAS, A. J. *et al. Ensaio de Semiótica poética*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- GREIMAS, A. J.; COURTÈS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo, Cultrix, 1979.
- HOUAISS, A. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva. Versão 1.0. 1 [CD-ROM]. 2001.
- PIETROFORTE, A. V. *Semiótica visual: os percursos do olhar*. São Paulo: Contexto, 2007.

Recebido em 19/05/2017
Aprovado em 28/06/2017



Pedagogia da *ignorância*: uma leitura de Manoel de Barros

Pedagogy of *ignorância*: A Manoel de Barros's reading

Anelito Pereira de OLIVEIRA¹
Aurora Cardoso de QUADROS²

RESUMO: Este breve ensaio procura desenvolver uma argumentação sobre aspecto bastante visível da poética de Manoel de Barros, que tem sido, por isso mesmo, objeto de constantes abordagens: a relação com o mundo da criança. Reconhecemos que há, de fato, um vínculo entre literatura e pedagogia na obra do poeta pantaneiro, mas acreditamos que é preciso não enquadrá-la no rótulo de infantil e infanto-juvenil. Entendemos que é importante ler essa obra como reveladora de uma problemática cognitiva que a coloca numa linha de resistência ao autoritarismo característico do discurso pedagógico hegemônico em países como Brasil. Partimos, para a demonstração dessa premissa, da teoria do discurso tal qual trabalhada por Eni Puccineli Orlandi e nos concentramos especialmente na interpretação de alguns textos exemplares do gesto de Barros. Ao se apegar à natureza bruta, pura, a poesia de Barros descortina o que propomos que se entenda como uma pedagogia da *ignorância*, que, desprovida de qualquer didatismo, ensina-nos a conhecer a liberdade.

PALAVRAS-CHAVE: Manoel de Barros. Poesia Contemporânea. Pedagogia. Autoritarismo. Liberdade.

102

ABSTRACT: This brief essay tries to develop an argument about a very visible aspect of the poetics of Manoel de Barros, which has been the object of constant approaches: the relationship with the world of the child. We recognize that there is, in fact, a link between literature and pedagogy in the work of the “pantaneiro” poet, but we believe that it should not be framed in the label of children’s literature and juvenile literature. We understand that it is important to read this work as revealing a cognitive problem that places it in a line of resistance to authoritarianism characteristic of the hegemonic pedagogical discourse in countries like Brazil. We start, for the demonstration of this premise, the theory of discourse as worked by Eni Puccineli Orlandi and we focus especially on the interpretation of some exemplary texts of the gesture of Barros. By clinging to the crude, pure nature, Barros's poetry reveals what we propose to be understood as a pedagogy of *ignorância*, which, devoid of any didatism, teaches us to know freedom.

KEYWORDS: Manoel de Barros. Contemporary Poetry. Pedagogy. Authoritarianism. Freedom

A produção literária tem, desde a antiguidade clássica, um viés pedagógico, um interesse pelo ensinamento, conforme demonstra Ernest Robert Curtius (2013) no seu *Literatura européia e idade média latina*. Os três grandes gêneros originários – o épico, o

¹ Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES. Centro de Ciências Humanas, Departamento de Comunicação e Letras. Montes Claros – MG – Brasil. CEP: 39400-000. E-mail: anelitodeoliveira@globomail.com

² Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES. Centro de Ciências Humanas, Departamento de Comunicação e Letras. Montes Claros – MG – Brasil. CEP: 39400-000. E-mail: aurocardoso2010@hotmail.com



dramático e o lírico – revelam um senso utilitarista, que consiste em ofertar ao público ensinamentos capazes de garantir melhorias diversas da vida prática. Escrever, para um Hesíodo (1989) ou um Ovídio (1994), significava ensinar sobre agricultura e embelezamento, como se depreende, respectivamente, de *Os trabalhos e os dias* e *Os remédios do amor e Os cosméticos para o rosto da mulher*.

Na obra poética de Manoel de Barros, é visível, mas nunca óbvio, um resgate desse viés pedagógico, com excelentes intuições a contribuir, no plano epistemológico, para uma reconfiguração de papel de aluno e professor no processo pedagógico. Trata-se de movimento de sentido que, obviamente, tem referência na literatura brasileira, precisamente em Oswald de Andrade, com o seu *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade* (2018), de 1927, e José Paulo Paes, com o seu *O aluno* (1997), de 1947. Trata-se de livros que, em linhas gerais, colocam-se sob a referência metafórica de uma articulação entre poesia e escola, implicando o universo infanto-juvenil de modo bastante peculiar, à medida que trazem à tona questões complexas, como a da autobiografia (RIBEIRO, 1998; LUNA, 2005).

A referência residual de todo gesto pedagógico é a criança, motivo pelo qual a obra de Manoel de Barros tem sido interpretada frequentemente em conexão com problemas operacionalizados no âmbito da Literatura Infantil e Infanto-juvenil: infância, fantasia, imaginação (DONATO e VALLE, 2017, p. 608-613; SILVESTRE e MARTHA, 2015, p. 211-230). Acreditamos que, embora se trate de uma obra que explora o mundo da criança, não é uma obra que se possa restringir à categoria Literatura Infanto-Juvenil exatamente em função do grau elevado em que se apresenta sua problemática cognitiva, uma problemática estruturante do poético no autor mato-grossense que demanda, por isso mesmo, compreensão para além de rótulos.

Propomos aqui uma abordagem da relação entre criação poética e intenção pedagógica em Manoel de Barros a partir da teoria do discurso, que tem em Mikhail Bakhtin (2002, p. 85-106) sua grande referência em escala internacional, cuja perspectiva admite que se trate a poesia como “discurso poético”. Partimos, em termos mais pontuais, da exploração da problemática do discurso tal como se apresenta, mais recentemente e no Brasil, em obras diversas de Eni Puccineli Orlandi (2003), especialmente em seu *O funcionamento da linguagem: as formas do discurso*. A autora defende uma divisão dos discursos a partir de um critério funcional:

Partindo da suposição de que se poderiam distinguir três tipos de discurso, em seu funcionamento – discurso *lúdico*, discurso *polêmico* e discurso *autoritário* –, procuraremos caracterizar o discurso pedagógico (DP), *tal qual ele se apresenta atualmente*, como um *discurso autoritário*. (ORLANDI, 2003, p. 15, grifos da autora).

Pretendemos evidenciar na poesia de Barros elementos característicos de um discurso lúdico que se contrapõem ao autoritarismo que sempre tende a permear o discurso pedagógico em países como o Brasil, marcados por um traumático histórico colonialista.

Começamos por reconhecer no discurso pedagógico praticado nas escolas brasileiras de ensino básico e médio, bem como na Universidade, aquilo que Orlandi entende, ao longo da sua argumentação, como “circularidade”. Esta consistiria numa modulação do discurso que visa garantir a sustentabilidade da instituição, procedimento que, por sua vez, garante a sustentabilidade do próprio discurso autoritário, cujo rompimento só é possível através de um discurso crítico.



Em Manoel de Barros, percebemos a efetivação desse discurso crítico através de uma recorrência ao lúdico. O poema a seguir, constante d´*O livro das ignorâncias*, coloca-nos em face desse processo:

Descobri aos 13 anos que o que me dava prazer nas
leituras não era a beleza das frases, mas a doença
delas.
Comuniquei ao padre Ezequiel, um meu Preceptor,
esse gosto esquisito.
Eu pensava que fosse um sujeito escaleno.
– Gostar de fazer defeitos na frase é muito saudável,
o Padre me disse.
Ele fez um limpamento em meus receios.
O Padre falou ainda: Manoel, isso não é doença,
pode muito que você carregue para o resto da
vida um certo gosto por nada...
E se riu.
– Você não é de bugre? – ele continuou.
Que sim, eu respondi.
Veja que bugre só pega por desvios, não anda em
estradas –
Pois é nos desvios que encontra as melhores
surpresas e os araticuns maduros.
Há que apenas saber errar bem o idioma.
Esse Padre Ezequiel foi o meu primeiro professor de
agramática.
(BARROS, 2010, p. 319-320)

Este poema, percebido em sintonia com a questão do autoritarismo no discurso pedagógico, recorre, de modo lúdico, ao campo religioso, representado pelo Padre, para romper com uma relação tradicional, institucionalizada, com a Gramática. Como sabemos, a aula de língua portuguesa no espaço de formação escolar brasileiro, inclusive em boa parte dos cursos de Letras, ainda é processa como Aula de Gramática Normativa, na qual se parte do pressuposto de que o aluno em geral não sabe a sua própria língua materna, a língua portuguesa. O poema se constrói como uma espécie de narrativa apologética do rompimento de uma circularidade discursiva que caracteriza esse espaço, situação passível da seguinte síntese ilustrativa:

Escola >Gramática >Escola

Assim, em termos de ensino de língua Portuguesa, a Escola está para a Gramática que, por sua vez, está para a Escola, uma garantindo a sustentabilidade da outra, de modo a configurar uma estabilidade institucional, cuja imagem, no plano discursivo, é de uma circularidade. O poema investe, com a espontaneidade aparente que caracteriza o estilo de Manoel de Barros, contra o autoritarismo implícito nessa circularidade, contra o estabelecido como normal, tido e havido como belo, a gramática, culminando na valorização do anormal, do doente, a *agramática*. Nesse processo, cabe exatamente ao Padre, referência de autoridade sagrada, o estímulo decisivo à aceitação do anormal como normal.

Precisamente nessa relação inabitual entre professor e aluno, entre mestre e aprendiz, e entre padre e menino, é que percebemos uma ruptura bastante significativa do padrão



pedagógico comum ao espaço educacional ainda neste século XXI, onde os lugares ocupados pelos sujeitos permanecem, em geral, inalterados, alimentados por certezas pétreas. À luz do poema de Manoel de Barros, recolocamos perguntas básicas da comunicação pedagógica:

- 1) Quem ensina?
- 2) O que se ensina?
- 3) Para quem se ensina?
- 4) e Onde se ensina?

Os papéis se misturam na pedagogia da *ignorância* que se desenha na poesia de Manoel de Barros, marcada pela busca de uma expressão "coisal", "larval", "pedral", que constitui, por si mesma, uma crítica à ideia urbana de civilização a partir da exposição de signos rurais, campestres, selvagens. Lendo avencas e Proust, ativando memória e sensação, o sujeito com o qual nos deparamos nessa poesia é aquele que diz "preciso de obter sabedoria vegetal", bem como "sabedoria mineral" (BARROS, 2010, p. 340), desejo que expõe, de modo simples, uma polaridade entre externo e interno, mundos genérico e específico, chamando-nos a atenção, sobretudo, para uma interação necessária ao funcionamento do discurso, cujo sentido estaria condicionado à interação. Pensemos sobre este enunciado com que se abre a 4ª parte de *Livro sobre nada*:

Os outros: o melhor de mim sou Eles.
(BARROS, 2010, p. 349).

Ao reconhecer nos outros não apenas uma parte de si mesmo, mas a sua melhor parte, o sujeito enunciador, aquele que exerce uma função ativa no processo de instauração do significado, afirma uma espécie de fatalidade da interação com outrem. Interagir não é uma questão de querer, mas uma necessidade à medida que o sujeito sozinho, fechado no seu mundo, não alcança sentido pleno, não se realiza totalmente, vê-se desprovido de uma parte que ele mesmo reconhece como sendo a melhor parte de si. A própria sintaxe, a ordenação peculiar do verso, destaca a precedência dos outros sobre o eu, sugerindo que o sujeito descende de outrem, que os outros são sua fonte de sentido, digamos.

N'O *livro das ignorâncias*, efetiva-se um horizonte crítico em relação ao discurso autoritário através da exploração da reflexividade de um eu bastante peculiar, resultante de elementos díspares, capaz, por isso mesmo, de subverter a gramática normativa e ostentar uma agramaticalidade como normal. Percebemos esse aspecto da poética de Barros como dispositivo de ampliação da leitura de mundo do sujeito que tem como consequência muito significativa o tratamento dialético da verdade factual, aquela verdade derivada da experiência vital, da relação com o chão, com os seres que rastejam, com as coisas tantas que se confundem com a própria natureza.

Esse processo criativo de Manoel de Barros encontra seu ápice em 1996, quando aparece o controvertido *Livro sobre nada*, com textos nos quais toda uma negação da realidade se configura a partir da desconstrução e reconstrução da linguagem. Vemos ali a extrema habilidade com que o poeta rejeita tudo que é estereotipado, massificado, de modo a figurar a transposição virtual dos limites impostos pela sociedade, pelos ordenamentos civilizatórios, aos sujeitos. O lúdico é o recurso que permite ao poeta afirmar um poder ilimitado das palavras no que diz respeito à subjetivação, à dissolução de significados



estabelecidos e instauração de múltiplos sentidos. O eu "pantaneiro" transcende, "desorbita", "transfaz a natureza" através da imaginação.

Forjando uma memória ficcional, derivada da criação, o *Livro sobre nada*, de modo que logo nos remete à heteronímia pessoana, envolve seus leitores numa complexidade que é fundamentalmente de ordem cognitiva, que diz respeito ao conhecimento, ao pensamento, à medida que desvela sentimentos estranhos, insólitos. Em face da persona Bernardo, por exemplo, vemos que o duplo é e não é um outro ao mesmo tempo, constitui uma dimensão tanto interna quanto externa ao eu. Nesse movimento de sentido, a memória revela-se portadora de uma função muito especial, cabendo-lhe trazer à tona todo um rol de impressões e lembranças da infância e da vida de um eu singular, falante de uma linguagem original, primitiva. Vejamos o poema "1.10" de *Livro sobre nada*:

Bernardo fala com pedra, fala com nada, fala com árvore. As plantas querem o corpo dele para crescer por sobre. Passarinho já faz poleiro na sua cabeça. (BARROS, 2010, p. 335).

O pensamento se produz, nessa poética, através da recorrência a sentidos puros, brutos, desprovidos das "malícias" urbanas, alojados na linguagem simples do homem do campo, nas expressões mais inusitadas. Vemo-nos, diante da textualidade de Manoel de Barros, sempre instados a adivinhar sentidos, procedendo de modo hipotético, dedutivo, uma vez que não se explicam à luz de dicionários, tampouco gramáticas. Tudo concorre para a instauração de uma simbiose significativa nessa produção, cujo eu enunciador se apresenta dividido, dualizado, exibindo ideias repletas de poesia.

106

Acreditamos ser relevante destacar nesse processo ainda a emergência da problemática da identidade, sobretudo em razão do lugar estruturante que esta ocupa na esfera pedagógica. Consideremos, por exemplo, o que está implicado numa expressão como "arte de infantilizar formigas", título da primeira parte de *Livro sobre nada*, em termos de cognição, de inflexão que visa o conhecimento. As formigas, no poema VIII de *O guardador de águas*, são surpreendidas sem calças pelos viajantes que urinam em seus ninhos, processo em que o ludismo desempenha um papel decisivo no sentido de colocar em relevo o mundo infantil, com sua naturalidade:

Idiotas de estrada gostam de urinar em morrinhos de formigas. Apreciam de ver as formigas correndo de um canto para outro, maluquinhas, sem calças, como as crianças. Dizem eles que estão infantilizando as formigas. Pode ser. (BARROS, 2010, 244).

Através da persona de Bernardo da Mata, ainda n' *O guardador de águas*, a problemática da identidade chega a um ponto ainda mais instigante, com uma penetração no mundo natural, puro, que resulta no despertar de outras dimensões do sujeito, mágicas, insólitas, com seus sentidos insuspeitados. À medida que se ocupa de uma autodefinição, do dizer quem é ele, afinal, o sujeito acaba trazendo à tona uma simbiose entre eu e outro, entre primeira e terceira pessoas, cuja síntese é: "quem sou ele". A indefinição sobre si mesmo, que acusa a identidade como problema, apresenta-se sob a forma de um paradoxal, evidentemente, reconhecimento: o eu está no ele.



Percebemos o entrelaçamento entre identidade e sentido, a problematização da relação eu/outro como estruturante da construção poética, por toda parte na obra de Manoel de Barros. Os poemas de *Livro sobre nada* e *Livro de pré-coisas* são exemplares desse processo que, como estamos argumentando, revela um interesse profundo pela exploração do vínculo entre literatura e pedagogia, do viés formador da poesia. O pressuposto de uma dimensão orgânica como significativa para a criação poética, que transparece na ideia de um adoecimento da natureza, no *Livro de pré-coisas*, organismo do poeta "adoece a natureza", desvela uma compreensão sobre objeto de relação de sentido que ultrapassa o convencional, o espaço letrado. Pensemos neste "Anúncio", na abertura do *Livro de pé-coisas*:

Este não é um livro *sobre* o Pantanal. Seria antes uma anúncio. Enunciados como que constativos. Manchas. Nódos de imagens. Festejos de linguagem.

Aqui o organismo do poeta adoce a Natureza. (BARROS, 2010, p. 197, grifo do autor).

Na subjetividade do poeta pantaneiro, a natureza, com toda a sua misteriosa obscuridade, ocupa o lugar mais importante que a civilização, com todo o seu conjunto de regras disciplinadoras da vida social. Em face dos impulsos naturais, de relações de semânticas "ingênuas", questões gramaticais, literárias em geral perdem sua primazia, de modo que a poesia se constrói livremente, sem sentimentos de culpa ou pecado a atormentar o eu lírico. Assim, construções, desconstruções e reconstruções identitárias tornam-se possíveis, um eu volúvel, transitório, pode-se afirmar contra quaisquer unidades discursivas de teor autoritário, reproduzidas frequentemente pelo espaço escolar. A pedagogia da *ignorância* de Manoel de Barros nos ensina a conhecer a liberdade.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BAKHTIN, Mikhail. O discurso na poesia e o discurso no romance. In: _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec/Annablume, 2002.

BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

CURTIUS, E. R. Literatura e educação. In: *Literatura europeia e idade média latina*. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. 3ª ed. São Paulo: Edusp, 2013.

DONATO, E. da S. C., VALLE, R. M. Poética do espaço da infância em Manoel de Barros. Anais do XII Colóquio Nacional e V Colóquio Internacional do Museu pedagógico. In: <http://periodicos.uesb.br>. Acesso: 18/03/2018.



HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Trad. Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1989.

LUNA, J. N. O autobiográfico como elemento de vanguarda em Primeiro Caderno do Aluno de Poesia de Oswald de Andrade. In: *Autobiografia 2005: Simpósio Internacional Escrever a Vida*. São Paulo: FFLCH/USP, 2005. v. 1. p. 84-84.

ORLANDI, E. P. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. 4. ed. Campinas, Pontes, 2003.

OVÍDIO. *Os remédios do amor e Os cosméticos para o rosto da mulher*. Trad. Antônio da Silveira Mendonça. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

PAES, J. P. *O aluno*. Ponta Grossa: UEPG, 1997.

RIBEIRO, É. M. *Brincadeiras de palavras: a gênese da poesia infantil de José Paulo Paes*. São Paulo, Giordano, 1998.

SILVESTRE, P. L. de S.; MARTHA, A. Á. P.. “Tratado” e Exercício de ser criança: a infância entre versos, rimas e tintas. In: Estudos de literatura brasileira. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 46, p. 211-230, jul./dez. 2015.



O orientalismo na poesia de Manoel de Barros¹

Orientalism in the Poetry of Manoel de Barros

Patrícia de VASCONCELOS²

RESUMO: Este ensaio afirma que o Zen-Budismo é um componente essencial na obra *Matéria de Poesia*, de Manoel de Barros. Desse modo, analisamos a importância e o impacto da imagem do Buda Compassivo (*Bodhisattva*) nesse livro. Utilizamos a Psicologia Junguiana para sistematizar e esclarecer a linguagem budista. Assim, mostramos como os conceitos junguianos de *Self* e *sizígia* se relacionam com os de Buda e *Bodhisattva*, e como o *Bodhisattva* define um tipo de poesia que, da mesma forma que na Totalidade junguiana, busca-se uma visão unicista da realidade, na qual sujeito e objeto são vistos como inseparáveis.

PALAVRAS-CHAVE: Zen-Budismo. Psicologia Junguiana. Ego. Self. Individuação.

ABSTRACT: This essay argues that Zen-Buddhism is a strong component of Manoel da Barros's *Matéria de Poesia*, and analyses the impact and the importance of the image of the Compassionate Buddha (*Bodhisattva*) in the book. For methodological support, we resort to a Jungian approach in order to translate and clarify Buddhist concepts to the Western mind. Thus, we point out how the Jungian postulates of Self and sizygy relate to those of Buddha and Bodhisattva, and how the Bodhisattva defines a kind of poetry which, echoing the Jungian Totality, seeks a unified view of reality – a reality where subject and object are one.

KEYWORDS: Zen-Buddhism, Jungian Psychology. Ego. Self. Individuation.

A poética de Manoel de Barros está centrada na harmonia do ser humano com a natureza. Em toda a sua obra, principalmente em *Matéria de poesia* (1974)³, o autor desenvolve essa relação harmoniosa por meio de um orientalismo Zen-Budista, abrangendo em segundo plano várias características do Taoísmo. O Zen-Budismo é uma vertente do Budismo Mahayana, cuja doutrina orbita em torno do Vazio. O Taoísmo parte do binário até chegar ao Imanifesto. O Zen se mescla intimamente ao Taoísmo quando chega à China de forma que se tornaram indissociáveis. Ambos são abordados muitas vezes como sinônimos

¹ Este ensaio é um recorte de minha Dissertação, intitulada *O Senhor cujo olhar se dirige para baixo: uma leitura junguiana do Buda Compassivo em Matéria de Poesia*, de Manoel de Barros (1997), defendida no Programa de Pós-Graduação de Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas. A dissertação é fruto de pesquisa desenvolvida no AION: Grupo Junguiano de Estudos Literários (1995-2005) da Universidade Federal de Alagoas.

² Universidade Estácio de Sá – Unesa. Maceió – AL – Brasil. CEP: 57035-360. E-mail: profapatrícia65@gmail.com

³ A primeira edição do livro *Matéria de poesia* é de 1974. Neste artigo, a citação dos poemas da obra refere-se a edição publicada em 1992.



porque têm em comum um sistema místico apoiado na visão unicista da realidade, na qual a iluminação (*satori*) ocorre como uma superação súbita da dualidade sujeito/objeto.

O livro *Matéria de poesia* é um marco na obra de Manoel de Barros à medida que expressa pontos fundamentais de seu processo criativo e de sua temática. Nesse livro, o poeta fala do silêncio e do Vazio zen através de uma métrica curta – inclusive, através de *haicais* – e por meio de imagens naturais que revelam um estado de serenidade e transcendência (superação de opostos). Sua linguagem também reflete uma preocupação constante com o despojamento que aparece, sobretudo, como uma simplificação, pois “O homem não somente pensa o mundo por meio da linguagem: sua visão de mundo já está determinada por sua linguagem” (CASSIRER apud PAZ, 1990, p. 30). Manoel de Barros parte de um vocabulário corrente e do apelo de imagens aladas corriqueiras como fundamentos de sua linguagem poética de cunho orientalista.

Conceitos como Vazio, serenidade e superação da dualidade, que são considerados místicos no Zen-Budismo, encontram aproximações bastante íntimas no Ocidente. Os estudos psicológicos de Carl Gustav Jung parecem indicar que, longe de ser um fenômeno da "mente oriental" apenas, a doutrina zen encontra paralelos bem próximos na própria mente ocidental. A leitura junguiana do Budismo permitiu verificar que a emergência do *satori* pode ser vista como o momento de energização do *Self* (ou Si-mesmo), o arquétipo-central da psique, já que em ambos os casos ocorre o casamento dos opostos, a superação de toda dualidade. O *Self* é o centro que ordena a psique, ele une o consciente e o inconsciente, e se relaciona com o que os budistas chamam de Eu profundo: “(...) (aquele que é) encontrado na totalidade das coisas” (WATTS, 1988, p. 29).

Essa visão unicista tem se manifestado em *Matéria de poesia* através da evolução do ser humano em três níveis: a criança (correspondente ao surgimento do ego), o jovem Aspirante (crescimento do ego) e o Buda Compassivo ou *Bodhisattva* (apontando para a energização do *Self*, união de consciente e inconsciente). A poesia de Manoel de Barros resgata a imagem da criança inserindo-a em cenas banais, como tomar banho no rio ou colocar barquinhos na sarjeta. A criança aparece desvencilhada de certos condicionamentos culturais, por isso, é considerada mais espontânea e pura. Desta fase, destaca-se o trecho: "Escuto o meu rio/ é uma cobra/ de água andando/ por dentro de meu olho" (BARROS, 2010, p. 128). Observa-se que o eu lírico vê através da cobra, pois ela está o centro da sua visão, influenciando assim todas as imagens com que ele entra em contato.

O culto à imagem da criança tem ligação com o Zen-Budismo, pois as características desta doutrina envolvem “(...) a naturalidade, a liberdade de artifícios e a expressividade da própria vida” (SUZUKI, 1992, p. 101). Tais atributos são encontrados mais facilmente nos primeiros anos de existência. Essa imagem é usada na poesia para realçar a liberdade: "Crianças/ Em pleno uso da poesia/ Funcionavam sem apertar o botão" (BARROS, 1992, p. 188). Por não possuírem certos condicionamentos culturais, elas são livres. Ao sentido de liberdade, é associada a ideia "Em pleno uso da poesia". Por meio dessa referência, o autor conceitua a linguagem poética como expressão da liberdade, espontaneidade e estado de pureza (qualidades melhor representadas através da imagem das crianças). Em *Matéria de poesia*, há outro fragmento de poema que enfatiza o culto da espontaneidade: "Na esquina/ Garotos quebravam asas contra as paredes" (BARROS, 1992, p. 194). As asas significam uma necessidade de transcendência, ao mesmo tempo em que caracterizam as crianças como seres angelicais. As paredes apontam para os limites (da cultura ocidental?) que por vezes se



constituem em verdadeiras prisões. Manoel de Barros promove uma compensação psíquica ao unir as polaridades simbolizadas por asas/paredes.

Em trecho de outra obra aparece novamente a associação entre criança e rio: "O menino caiu dentro do rio, tiburum,/ ficou todo molhado de peixe" (BARROS, 2010, p. 95). O mergulho da criança pode ser visto como uma forma de expressar a ligação com o mundo do inconsciente simbolizado pela água.

Do ponto de vista psicológico, a imagem da criança representa a totalidade, ela remete à visão unicista. A criança em seus estágios primordiais ainda está em contato muito próximo com as imagens do inconsciente porque ainda não sabe separar o sujeito do objeto. Isso se deve ao desenvolvimento gradual do ego; enquanto o ego não aparece, a criança está mergulhada em um estado além da dualidade, como explica Neumann (1991, p. 15):

Na fase pós-uterina da existência na realidade unitária, a criança vive numa *participation mystique* total, num fluído psíquico, no qual tudo se encontra ainda em suspensão, dele não se tendo ainda cristalizado os pares de opostos, ego e *Self*, sujeito e objeto, indivíduo e mundo.

Esse estado primal permanece até por volta de um ano de idade, quando se vai desfazendo aos poucos, à medida que a criança interage com o ambiente.

A segunda imagem importante em *Matéria de poesia* é o jovem Aspirante, ele faz uma jornada psíquica que parte do adulto médio, um sujeito mal individuado porque enxerga o mundo como uma série de imagens separadas. Manoel de Barros faz um perfil cuidadoso do Aspirante e dos obstáculos para o seu autodesenvolvimento. Esses Aspirantes correspondem a um tipo, todos eles pertencem à cultura popular, são desviantes e quase anônimos: "Pessoas desimportantes/ dão pra poesia/ qualquer pessoa ou escada" (BARROS, 1992, p. 181). Eles são os anti-heróis ou, usando um termo do autor, são os "desheróis", exaltados em toda a sua obra poética.

Os Aspirantes de Manoel de Barros são simultaneamente simples, iletrados e sábios. Esses atributos guardam similaridade com os atributos dos monges zen – a maioria só possui o manto amarelo e alguns são analfabetos. O autor representa mais claramente esse despojamento de coisas materiais através da fala de João: "Eu não tenho vasilha de dormir..." (BARROS, 1992, p. 184). O sentido de "vasilha" equivale a um abrigo (cama?) ou casa.

Ao longo da obra, nota-se que o Aspirante ainda está no início de sua jornada de individuação (crescimento psíquico) por meio de alusões em que ele aparece construindo sua própria imagem: "Um homem pegava, para fazer seu retrato, pedaços/ de tábua, conchas, sementes de cobra // O outro capengava de uma espécie de flor aberta/ dentro dele" (BARROS, 1992, p. 197). Percebe-se que para construir sua imagem, o Aspirante se projeta em um material externo, ele se constitui a partir de "pedaços de tábua, conchas...". O material listado é extremamente simples, pois pode ser encontrado com facilidade – da mesma forma que certos elementos psíquicos estão disponíveis para qualquer um. Os "pedaços de tábua" denotam um sinal da civilização enquanto que as conchas refletem a integração com a natureza selvagem. Tem-se aqui uma junção dos opostos cultura/natureza, isto é, o sinal de uma função psicológica com efeito autorregulador. Já as "sementes de cobra" podem ser vistas como uma referência à psique em seu estado primordial, urobórico. A imagem da cobra



mítica lembra que o Aspirante deve integrar a sua consciência adulta com a sua consciência infantil para chegar até o *Bodhisattva*. Ao se referir à cobra, a voz lírica junta características de reinos diferentes – vegetal e animal – fundidos em um único ser. Atribui-se essa junção ao fato da voz lírica enfatizar que o *Bodhisattva* é aquele que está integrado a cada ser vivo, portanto, compreende todos os reinos dentro de si.

A outra imagem que será estudada no poema citado é "O outro capengava de uma espécie de flor aberta/dentro dele..." (BARROS, 1992, p. 197). A flor é um símbolo bastante usado no Budismo, basta lembrar a flor de lótus. Jung falou sobre a expressão do *Self* sob a forma de flor de lótus: "(...) e a flor (representa) o Si-mesmo (Self), isto é a totalidade" (JUNG, 1991b, p. 165). No Taoísmo, "(...) a floração é o resultado de uma alquimia interior, da união da essência (tsing) e do sopro (k'i), da água e do fogo (ou seja, dos contrários). A flor é idêntica ao elixir da vida; a floração é o retorno ao centro, à unidade, estado primordial" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1993, p. 437). Do ponto de vista psicológico, a floração é uma metáfora da energização do *Self*.

A união dos opostos apontada pelo símbolo da flor termina por gerar um desequilíbrio no Aspirante, pois ele "capengava". Isso talvez signifique um problema temporário de adaptação aos novos termos do crescimento psíquico, o desabrochar da flor – equivalente ao desabrochar de imagens arquetípicas até então inconscientes – gera um abalo ao qual o personagem ainda não se adaptou. Os versos seguintes acentuam essa dificuldade de adaptação: "Um outro não podia atravessar a rua sem apodrecer (...)" (BARROS, 1992, p. 197). O fato de "atravessar a rua" indica uma etapa não acabada, algo que está se desenvolvendo. O aparecimento por causa do impacto dessa travessia indica que o Aspirante não aguentou as mudanças ocorridas em sua psique.

Outro Aspirante de relevância que aparece no livro *Matéria de poesia* é citado por Gedeão: "Fui procurar dentro do mato um preto Germano/ Agostinho, que operava com ervas/ Mandou botar as unhas no vinagre vinte dias/ Aprendi grande." (BARROS, 1992, p. 189). A descrição de Germano Agostinho corresponde a de um curandeiro, tipo característico da medicina popular. Também se encontra aqui uma analogia com o Zen-Budismo, já que este se preocupa não só em treinar a mente, mas prepara o corpo através da alimentação e ervas de cura. A ação do *Bodhisattva* é de ajudar a todos os seres vivos, ajuda que em última análise se revela como uma verdadeira cura. Mas que tipo de cura? Cura da ignorância causada pela visão restritiva do eu, ela cede lugar para a consciência iluminada através do *satori*.

O livro de Manoel de Barros faz uma apologia das coisas simples, banais. Um dos trechos que mais ilustra a preferência pela simplicidade é a fala do personagem João: "Usava-se até o orgasmo: — Estou apto a trapo!/ A gente é rascunho de pássaro/ Não acabaram de fazer" (BARROS, 1992, p. 185). Nesse trecho, encontram-se duas assertivas importantes, João confessou que está preparado para ser trapo. Essa confissão está vinculada ao uso do orgasmo. Interpreta-se aqui o orgasmo não no sentido usual, de prazer físico, mas como um símbolo de êxtase. Para haver essa expansão, deve haver primeiro um símbolo de contenção, despojamento. A palavra "orgasmo" se apresenta como símbolo de expansão (que inclui a morte do eu), ao contrário de "trapo", que é claramente restritivo. Temos aí um par de opostos em que um se alimenta do outro.

E ser trapo não significa ser miserável como parece indicar o verso. De acordo com o Taoísmo, o movimento da natureza é cíclico, por isso aquele que é diminuído se tornará grande e aquele que é grande se tornará diminuto. A voz lírica ressalta essa ideia no seguinte



trecho: "Só empós de virar traste que o homem é poesia (...)" (BARROS, 1992, p. 186). O caminho do homem "trapo" ou "traste" é, então, de ascensão. Como mostra Lao-Tzu, isso acontece porque o movimento da natureza corrige os excessos e assim procura fazer com que os extremos se complementem: "O que é metade ficará inteiro./ O que é curvo ficará reto./ O que é vazio ficará cheio./ O que é velho ficará novo./ Quem tem pouco receberá./ Quem tem muito perderá (...)" (LAO-TZU, 1989, p. 58).

A segunda assertiva do poema citado de Manoel de Barros – "A gente é rascunho de pássaro/ Não acabaram de fazer" (BARROS, ano, p. 185) – exalta um símbolo intermediário entre céu e terra, o pássaro como um símbolo do *Self*. Enquanto espécie, os seres humanos ainda estão no plano de "rascunho" porque ainda não chegaram ao plano psíquico de energização do *Self*, apenas vislumbram o seu caminho por meio de imagens.

Análogo ao Buda Compassivo, Gedeão parte da natureza para buscar um referencial de comportamento. Ele incorpora a fluidez da água: "Quem anda no trilho é trem de ferro/ Sou água que corre entre as pedras/ – liberdade caça jeito (...)" (BARROS, 1992, p. 189). Observa-se especialmente a passagem em que ele se transforma água; por si só, o elemento água sugere o máximo de mutabilidade, adaptação. Ela não tem uma forma definida, vai se adequando de acordo com o terreno. É por isso que ela é exaltada entre os zen-budistas: "O maior bem é como a água./ A virtude da água está em beneficiar todos os seres sem conflito./ Ela ocupa os lugares que o homem despreza" (LAO-TZU, 1989, p.44). A compaixão é, portanto, expressa através do fluir da água que beneficia a todos os seres indistintamente.

Esse sentimento aparece como uma atenção especial para os seres marginais, protegendo-os. O Aspirante imita as ações compassivas do *Bodhisattva*, como indica este trecho: "Nos dias de lazer, compor um muro podre/ para os caramujos" (BARROS, 1992, p. 182). O muro pode ser visto como um traço da civilização enquanto o caramujo representa a natureza. No poema, o caramujo é estabelecido a partir do apodrecimento do muro, o que pode ser visto como uma indicação do triunfo da natureza (o irracional) sobre a cultura (o racional).

Outra maneira de revelar compaixão é incluindo não só os seres de pequena escala, como também um dos símbolos de Buda, a árvore. Segundo a lenda, Siddharta Gautama, o primeiro Buda, no ano de 500 a.C conseguiu atingir o *Nirvana*⁴ sentado em concentração sob a Árvore Bodhi, à margem silvestre do Rio Falgu, próximo da cidade de Gaya, na Índia. Desde então a árvore passou a ser um de seus principais símbolos. No poema a seguir, o Aspirante João também fala em árvores: "Quem salvar a sua vida perdê-la-á/ com árvores e lagartixas" (BARROS, 1992, p. 185). O poema citado tem como base um dos provérbios budistas: "Só encontrará a sua vida, aquele que a perdeu". Perder a vida para encontrá-la é perder os velhos valores para entrar no novo ciclo, que equivale ao renascimento (Iluminação). O Aspirante de *Matéria de poesia* segue o *Bodhisattva*, por isso prefere perder-se entre caracol, árvores e lagartixas. Perder-se significa, na verdade, sintonizar-se com esses seres desprezados, como faz o *Bodhisattva*. O Aspirante age movido pela compaixão despertada por essa imagem que "só se regozija/ na clemência e amor por todos os seres sencientes" (NAGARJUNA, 1995, p. 91).

⁴ Nirvana: A grande libertação da roda das encarnações; ela é obtida através da extinção da falsa noção do eu. Difere do *Satori*, que é a iluminação súbita na qual se extingue o sentido de separatividade, corresponde à energização do *Self*, na linguagem junguiana. *Satori* é um estágio anterior ao Nirvana.



Os Aspirantes se dedicam aos pequenos seres e aos detalhes porque "Ver as pequenas coisas significa discernimento" (LAO-TZU, 1989, p. 91). Um dos Aspirantes, sem nome, expressa esse discernimento através do seguinte verso: "Vou procurar com os pés essas coisas pequenas do chão/ perto do mar" (BARROS, 1992, p. 190). Como um detalhe equivale ao todo (microcosmo e macrocosmo se refletem mutuamente), o *Bodhisattva* leva em conta todos os aspectos da realidade. No poema citado a intenção do Aspirante de se tornar um *Bodhisattva* se expressa através da atenção para com as "coisas pequenas". Em seguida, essa atitude conduz o personagem ao mar. Essa imagem representa o desconhecido, como diz Jung (1991b, p. 59): "O mar é um símbolo do inconsciente coletivo porque sob sua superfície se ocultam profundezas insondáveis".

O movimento do mar é duplo – de expansão e retenção – o que indica por si só a união dos opostos. O mar "Simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes e as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1993, p. 592). O Aspirante usa a imagem do mar para assinalar que está a caminho de uma mudança. Ele é mais do que um simples leitor da Natureza, o Aspirante está plenamente identificado com seu ambiente, pois se funde com os elementos da paisagem; "Um João foi tido por concha/ Atrapalhava muito ser árvore – assim como/ atrapalhava muito/ estar colado em alguma pedra" (BARROS, 1992, p. 184). João se identifica com os três elementos: concha, árvore e pedra. O verbo "atrapalhava" aponta para um conflito egóico no processo de individuação.

A poesia de Manoel de Barros realiza a apologia do inconsciente contrapondo como sизíguas símbolos inesperados: ora funde o ser humano com a água – Vinha pingando oceano!" (BARROS, 1992, p. 191) –, ora o plano da linguagem verbal com a água – "Começou a chover/ Palavras desceram no enxurro" (BARROS, 1992, p. 187). O modo como as palavras surgem demonstram um processo criativo rápido, produto de uma tensão interna. A associação entre homem e rio, assim como a criança e o rio, indicam uma volta a um estado análogo à *participation mystique*, no qual sujeito e objeto se encontram unidos. Desta vez, não se trata apenas de regredir a um estado infantil, mas contrabalançar o excesso de racionalismo com imagens do inconsciente. a psique age no sentido de totalidade, sem excluir os contrários, procurando o equilíbrio entre extremos.

Esse equilíbrio por vezes é baseado em imagens surpreendentes, como esta: "O pente e o vento/ Resíduos do mar/ Pétalas de peixes" (BARROS, 1992, p. 194). No primeiro verso, a voz lírica associa duas imagens diferentes, uma pressupõe ordem, a outra não, uma pressupõe o concreto (o pente) e a outra o intangível (o vento). "Pétalas de peixe" inaugura um novo tipo de imagem, misto de anfíbio e planta. É importante sublinhar que tanto a flor quanto o peixe – que nessa imagem aparecem reunidos – são símbolos do *Self*.

Chega-se a terceira e mais importante imagem de *Matéria de poesia*, a representação do *Bodhisattva*. Ele atua como um símbolo catalisador de forças contrárias, pois "O Si-mesmo (*Self*) é a união dos opostos (...)" (JUNG, 1991a, p. 31). Seu propósito é ativar a função transcendente, "(...) através da qual o homem pode alcançar sua mais elevada finalidade: a plena realização das potencialidades do seu self (ou ser)" (HENDERSON, 1993, p. 151). Desde o início do livro de Manoel de Barros a imagem do Buda Compassivo se estabelece como orientadora no processo de individuação dos Aspirantes. A ligação entre eles e essa imagem é de identificação, pois estabelece um poder: "O símbolo é dotado de um dinamismo



subjetivo que exerce sobre o indivíduo uma poderosa atração e um poderoso fascínio. Trata-se de uma entidade viva e orgânica que age como um mecanismo de liberação e de transformação de energia psíquica" (EDINGER, 1992, p. 158).

A imagem de Buda canaliza a energia psíquica, determinando a atitude dos personagens como neste trecho: "Na posição de Buda é que se vê melhor/ como a gente carrega água na cesta!" (BARROS, 1992, p. 186). A cesta se assemelha à estrutura do ego que é relativamente sólida e fechada e que, no entanto, deve se abrir para desembocar na identidade total (*Self*). Essa abertura corresponderia à possibilidade do escoamento da água. Prender essa água é prender a libido e barrar o desenvolvimento da psique. Atento para esse detalhe, o Taoísmo sempre aborda a água em movimento. Afirma Lao-Tzu (1989, p. 45) que "Querer segurar alguma coisa e com isso fazê-la transbordar/ não vale a pena".

Além da pressão ocasionada pela retenção, toda água que se prende termina por estagnar. Do ponto de vista psicológico, significa que uma força psíquica reprimida foge ao controle do sujeito, permanecendo inconsciente e tendo, portanto, domínio sobre ele. A imagem de Buda sugere ao Aspirante que ele ative a atitude de centro, reter e soltar ao mesmo tempo as forças psíquicas. Uma passagem que explica essa atitude, encontramos no Tao-Te-King: "(...) O Sábio evita/ todo excesso: de quantidade, de número e de medida" (LAO-TZU, 1989, p. 65).

O *Bodhisattva* abarca tudo o que é colocado à parte como um meio de compensar a realidade, e a partir daí, chegar ao centro; "O que é bom para o lixo é bom para a poesia" (BARROS, 1992, p. 181). Mais adiante, a voz lírica reitera: "As coisas jogadas fora/ têm grande importância/ – como um homem jogado fora" (BARROS, 1992, p. 65). O lixo, é claro, não é tomado aqui no seu sentido literal, significa tudo aquilo que é afastado da visão ou porque incomoda ou porque é excesso ou simplesmente não valorizado. Ele se aproxima daquilo que Jung denomina *sombra*. O lixo correspondente à parte que precisa ser reconsiderada para que haja um equilíbrio na psique coletiva. Uma vez irrompido na consciência, aparece sob a forma de "coisa ordinária", "traste", "pessoas desimportantes", "loucos", "raízes de escória", "lesma", "caracol", "pedra" etc. Os seres marginalizados são Budas em potencial. Em nome disso, o sujeito poético exalta-os: "Os loucos de água estandarte/ servem demais/ O traste é ótimo/ o pobre-diabo é colosso" (BARROS, 1992, p. 180).

A atitude dos *Bodhisattvas* busca acima de tudo proteger, adotar como filhos todos os seres abandonados. Ele procura agir como um sábio que: "(...) abre o seu coração para o mundo./ Todas as pessoas olham para ele e o escutam. / E o Sábio os recebe como filhos seus" (LAO-TZU, 1989, p. 88). A Compaixão de Buda se caracteriza, sobretudo, pelo ato de dar, essa doação surge livre de intenções pessoais: "Apenas ponha em prática o ato de dar, sem procurar agradar. Essa é a prática mais importante para nós, dia após dia" (KATAGIRI, 1991, p. 177). Em *Matéria de Poesia* o ato de dar não se limita apenas a abarcar aquilo que não é bem recebido na sociedade, a escolha de tais pessoas e objetos compõe uma nova visão de mundo sustentada pelo amor transpessoal.

Ajudar aos marginalizados define uma visão que "(...) a prática de dar é (...) muito importante para comunicar, para transmitir às futuras gerações quão sublimes, quão valiosas são a vida humana e a vida diária" (KATAGIRI, 1991, p. 178). Doar a esses seres é uma reação natural da psique contra a prisão do egocentrismo e o culto à mente racional característicos de nossa sociedade capitalista.



Para atingir a unicidade de visão, o *Bodhisattva* casou os opostos: "Nos versos mais transparentes enfiar pregos sujos,/ terens de rua e de música, cisco de olho, moscas/ de pensão (...)" (BARROS, 1992, p. 182). Nota-se que o termo "transparentes" se situa num polo oposto com relação aos termos "pregos sujos, / terens de rua e de música, cisco de olho, moscas/ de pensão".

O *Bodhisattva* ajuda aos seres vivos marginalizados a se conscientizarem de seu lugar insubstituível no processo de evolução humana: "Cada coisa sem préstimo / tem seu lugar/ na poesia ou na geral" (BARROS, 1992, p. 180). Ao considerar que tudo pode ser objeto de poesia, principalmente os seres desprezados, o eu lírico está escolhendo não só a linguagem ideal, mas o ser humano que é um exemplo para os outros. A linguagem que cultua define o ser que a usa, e vice-versa.

Apesar de ser aquele que ajuda a humanidade a evoluir, o *Bodhisattva* não se enche de orgulho, ele aparece de uma maneira muito simples dentro do Zen. Para guiar, o iluminado se coloca como servo. Ele se identifica com a massa feita de indivíduos absolutamente comuns. Isso pode ser interpretado como a unicidade que é própria do *Self*. A excepcionalidade do *Bodhisattva* está na sua compaixão e simplicidade – a sua sabedoria aparece disfarçada por um discurso coloquial e preferência por figuras banais. Uma dessas imagens vem do poema "Palhaço": "Gostava só de lixeiros crianças e árvores/ Arrastava na rua por uma corda uma estrela suja..." (BARROS, 1992, p. 191). A imagem da estrela é um símbolo do espírito, da luz, e a palavra "suja" determina uma mácula. Essa parte suja pode se referir à sombra dessa imagem arquetípica, completando assim a sizígia luz/escuridão.

O *Bodhisattva* em *Matéria de Poesia* aparece cultuado pelos vários personagens e serve como propulsor do processo de individuação. Por meio dele, faz-se a ponte entre o alto (o espiritual) e o baixo (o ctônico), ou entre o profundo (o inconsciente coletivo) e o superficial (a consciência egóica). É a compaixão do *Bodhisattva*, por meio da ajuda aos seres menos favorecidos, que chama mais atenção. *Matéria de Poesia* parte desse sentimento para criar uma nova linguagem, conseqüentemente, uma nova visão de mundo. Essa visão traz à tona a natureza do *Self*, ele "(...) representa a tese, a antítese e a síntese em todos os aspectos" (JUNG, 1991a, p. 31). A poética de Manoel de Barros parte de duas etapas no processo de individuação, representadas pela criança e o Aspirante para se referir à totalidade (o *Self* representado pelo *Bodhisattva*).

REFERÊNCIAS

BARROS, Manoel de. *Matéria de poesia*. In: _____. *Gramática Expositiva do Chão* (Poesia quase toda). 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992. p. 177-197.

_____. *Compêndio para uso dos pássaros* In: _____. *Poesia Completa*. São Paulo: Texto Editores Ltda, 2010. p. 91-117.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva (et al.). Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

EDINGER, Edward. *Ego e Arquétipo*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix: 1992.



HENDERSON, Joseph L. Os Mitos antigos e o homem moderno In: _____. *O Homem e seus Símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. p. 100-153.

JUNG, Carl Gustav. *Psicologia e Religião Oriental*. Trad. Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 1991a.

_____. *Psicologia e Alquimia*. Trad. Maria Luiza Appy, Margaret Makray, Dora Mariana Ribeiro Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 1991b.

KATAGIRI, Dainin. *Retornando ao Silêncio*. Trad. Rubens Rusche. São Paulo: Pensamento, 1991.

NAGARJUNA. *A Grinalda Preciosa*. São Paulo: Editora Palas Athena, 1995.

NEUMANN, Erich. *A História da Origem da Consciência*. Trad. Margit Martincic. São Paulo: Cultrix, 1991.

PAZ, Octavio. *A Outra Voz*. Trad. Xx. São Paulo: Siciliano, 1990.

SUZUKI, Daisetz. *Introdução ao Zen-Budismo*. São Paulo: Pensamento, 1992.

TZU, LAO. *TAO-TE-KING: O Livro do Sentido da Vida*. Trad. Mario Bruno Sproviero e Wu Jyh Cherng. São Paulo: Pensamento, 1989.

WATTS, Allan. *O Budismo Zen*. São Paulo: Cultrix, 1988.

Recebido em 13/03/2017
Aprovado em 03/06/2017



Manoel de Barros: a *empoética* terapêutica

Manoel de Barros: the therapeutic *empoetic*

Elton Luiz Leite de SOUZA¹

RESUMO: A poesia de Manoel de Barros é mais do que uma poética, ela é uma *empoética*. Sua terapia literária enseja uma terapêutica da linguagem e de nós mesmos, empoemando-nos. Empoemar-se é estender o poético para além dos meros versos, e é isso que faz Manoel em sua obra, incluindo entrevistas, cartas e mesmo seus desenhos. São esses os componentes de sua *Oficina de Transfazer Natureza*, para assim inventar comportamento.

PALAVRAS-CHAVE: Manoel de Barros. Poesia. Empoética.

ABSTRACT: The poetry of Manoel de Barros is more than a poetic, it is an empoetic. His literary therapy prompts a therapy of language and of ourselves. That is to extend the poetic beyond mere verses, and that is what Manoel does in his work, including interviews, letters and even his drawings. These are the components of your Transform Nature Office to invent behavior.

KEYWORDS: Manoel de Barros. Poetry. Empoetic.

118

Introdução: a *Oficina de Transfazer*

A literatura é uma saúde.
Gilles Deleuze (1997, p. 9)

Manoel de Barros² define sua poesia como “Uma Oficina de Transfazer Natureza”³. Toda oficina é um lugar de “fazimentos”, de “inventar comportamento”⁴. Nessa *Oficina* há várias ferramentas, ferramentas simbólicas, semióticas, lúdicas. Queremos falar de uma

¹ Filósofo, Professor Adjunto da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UniRio – RJ – Brasil. CEP: 22290-240. E-mail: ellds@gbl.com.br. Autor do livro *Manoel de Barros: a poética do deslimite* (Editora 7letras/Faperj); publicou também artigos sobre a obra de Manoel de Barros. Organizador de publicação em homenagem ao centenário do poeta: *Poesia pode ser que seja fazer outro mundo*, Editora 7letras, 2018.

² A nosso ver, analisar um poeta não é como juntar peças de um quebra-cabeças para refazer um todo dado desde o início, como “a verdade do que o autor quis dizer”, e que caberia à análise reproduzir de forma “isenta”. Por isso, interessou-nos construir uma imagem da poética manoelina, poética esta ao mesmo tempo una e múltipla, aberta. Para tal, apoiaremos nossa interpretação em citações de poemas e de entrevistas objetivando dar consistência à nossa perspectiva hermenêutica. Ao fazermos a citação, informaremos, em nota de rodapé, a obra em que se encontra a fala de Manoel escolhida.

³ *O guardador de águas*, 1989, p. 20.

⁴ Poema “Comportamento”, *Ensaios fotográficos*, 2000, p. 65.



ferramenta em especial. Manoel constrói e reconstrói inúmeras coisas com ela. Trata-se não de uma palavra, mas de uma “pré-palavra”: o prefixo “trans”. O pré-fixo é o que vem antes de algo fixo, pronto, fechado. “Fixo”, “acostumado”, é o significado que o uso enrijece: “significar reduz novos sonhos para as palavras”⁵. Mais do que uma lógica, uma *Oficina do Sentido*: “Na ponta do meu lápis / Há apenas nascimento”.⁶

O “trans” é uma ferramenta da oficina poético-filosófica do artesão Manoel. Não é a gramática que pode explicar o emprego em Manoel de tal prefixo, apenas uma *agramática* o pode, como podemos ver no fragmento do poema “Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada”:

Um subtexto se aloja.
Instala-se uma agramaticalidade quase insana,
que empoeira o sentido das palavras.
Aflora uma linguagem de defloramentos,
um inauguração de falas.
(BARROS, 1989, p. 62)

No poema acima, Manoel nos ensina, *brincativamente*⁷, a principal lição de sua *Oficina*: o *empoeirar* como atividade que aqui chamaremos de *empoética*. Esta é a hipótese que sustenta tudo o que queremos aqui dizer: toda a poesia de Manoel é uma *empoética*, e dessa *empoética* também fazem parte as entrevistas e mesmo sua correspondência.

Essa *empoética* também é expressa por outros meios sem ser a palavra, tal como se vê nos desenhos muito originais e singulares que o próprio poeta engenha. E mais: os livros nascem em cadernos artesanais que o poeta confecciona à mão. Também é parte de sua *empoética* essa sua artesanaria.

Quando Manoel afirma que “Poesia pode ser que seja fazer outro mundo” (BARROS, 2005), a ênfase deve ser colocada no “fazer”, no produzir, e não no mundo enquanto produto ou coisa pronta, etiquetável, pertencente a um dono. Talvez seja esta a inocência *empoética*: sempre haverá mundo para a poesia fazer, a poesia mais necessária é prática de fazer outros mundos: mundos políticos, psíquicos, oníricos, semióticos, desejantes, enfim, mundos por fazer, sempre em “afloramentos”. É da invenção fazedora de mundos que o poeta deseja ser o dono, não do mundo: “quem inventa é dono daquilo que inventa, quem descreve não é dono daquilo que descreve” (BARROS, 2005).

Não se lê Manoel sem se empoeirar. Todavia, o que significa empoeirar-se? É possível definir esse afeto-metamorfose? Mas se pode definir o tempo, o infinito, o desejo, o inconsciente, o absoluto, o sentido? ... Alguém é capaz de fornecer uma resposta que encerre algo que é necessariamente da ordem de um *horizontamento*? Esse horizonte empoético não nos está apenas fora, ele começa a ser experimentado por dentro, *desabrindo-nos*: “O que

⁵ *Escritos em verbal de ave*, 2011, p. 40.

⁶ *Encontros: Manoel de Barros*, 2010a, p. 135.

⁷ *Escritos em verbal de ave*, 2011, p.34.



desabre o ser é ver e ver-se”⁸. Empoemar-se é transfazer-se como se transfez o poeta: “Eu tentei me horizontalar às andorinhas”⁹.

Nem todo fazer poético é transfazer. Nem todo fazer verso e rima atinge essa condição. Transfazer é mais do que fazer poético, é mais do que rima e verso. Transfazer é estender o poético para além da poesia. E é isto que faz Manoel de Barros ao fazer poesia: põe-nos no estado desta, para nos *empoemar*. Transfeitas, as coisas e seres se tornam “forma em rascunho”¹⁰. Aquele que se transfaz, empoemando-se, “não cabe mais dentro dele. Outra pessoa desabre”¹¹.

Esse pré-fixo antecede a toda coisa fixa. Ele acompanha tanto o **fazer** quanto o **ver**, que assim se agenciam como *transfazer* e *transver*. Acreditamos que o transfazer e o transver empoéticos manoelinos se aproximam de uma originalíssima experiência de *transmutação*, na qual o sentido das coisas pode ser transfeito e transvisto:

A arte não tem pensa:
O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.
É preciso transver o mundo.
(BARROS, 1996, p. 75)

Do poético ao empoético

Manoel traz uma “verdez” (BARROS, 1992, p. 342) das origens. Em seus versos há um “embrião”¹². A novidade manoelina não diz respeito à diferença sempre debatida entre a poesia e o poético. Sua diferença e estilo se alojam antes, na diferença entre o poético e o empoético.

Para os que buscam razões filosóficas para as diferenças e distinções, podemos dizer: a diferença entre o poético e o empoético não é apenas empírica, ela é transcendental, no sentido de uma realidade que não apenas antecede a experiência, como também lhe fornece um sentido que é, no entanto, inventado. Esse sentido não é apenas linguístico gramatical, pois ele nasce de um instrumento da vida que parecia inominado até Manoel lhe achar/inventar um nome: “Não é por fazimentos cerebrais que se chega ao milagre estético /senão que por instinto linguístico”¹³. A nosso ver, devemos entender “instinto” no sentido do seu étimo ou “origem que renova”: instinto como aquilo que se institui, inventa, fabrica, engenha, sem que haja um sujeito racional, ou *cogito*, como seu dono.

No poema “O guardador de águas”, de *O guardador de águas*, Manoel de Barros descreve o seguinte “milagre estético”, autêntico “empoemamento clínico”: sob um monturo de restos de folhas apodrecidas e farrapos do que outrora respirou e foi vivo, sob tal monturo que a natureza recolheu sem preconceito ou condenação, no ventre desse casulo úmido uma

⁸ *O guardador de águas*, 1989, p. 23.

⁹ *Memórias Inventadas - A Terceira Infância*, 2010b.

¹⁰ *Livro de pré-coisas*, 1997a, p. 22.

¹¹ *Concerto a céu aberto para solos de ave*, 2004, p. 39.

¹² *Encontros: Manoel de Barros*, 2010a, p. 98.

¹³ Poema “Biografia do orvalho”, *Retrato do artista quando coisa*, 1998, p. 81.



semente despertou: libertou-se dela um pequeno dedo, que virou mão tateando o escuro, depois braço que achou o caminho. Uma linha de fuga foi-se desenhando, transmutando o túmulo em útero. Movia este rascunho de vida o desejo de ver o sol, o sol que tal vida nunca viu. Mas algo nela sabia da existência do que nunca viu ou conheceu, e este algo não era memória ou razão, talvez fosse viva imaginação a inventar sentido para vencer passividade e resignação. O embrião de futuro perfurou o monturo do passado morto, fazendo-se verdez de broto cantando a potência de existir.

Manoel empoema não apenas as palavras, pois de nada vale empoemá-las se não for para nos empoemar também. Manoel empoema as palavras simples, do léxico do povo. Reinventa para elas uma nova combinatória: “aproveito do povo sintaxes tortas” (BARROS, 1992, p. 334), de tal modo que as palavras do poeta “se ajuntavam uma na outra por amor e não por sintaxe”¹⁴ meramente gramatical. O poeta empoema as palavras mais ordinárias, as escova¹⁵, para que elas sejam, eis o milagre, *minadouro*¹⁶ de inauditos sentidos.

Em Manoel, em sua empóetica transmutadora, há uma ideia muito original de “terapêutica”: “A terapia literária consiste em desarrumar a linguagem a ponto que ela expresse nossos mais fundos desejos”¹⁷. Por isso, complementa o poeta: “Os delírios verbais me terapeutam”.¹⁸ Poesia não é delírio mórbido, poesia é “delírio ôntico”¹⁹.

O exercício de tal terapia enseja uma *didática da invenção*²⁰. A lição que essa didática nos ensina repousa em uma forma terapêutica, “brincativa”, de *ignorâncias*, no dizer de Barros (1997b):

Não é por fazimentos cerebrais
que se chega ao milagre estético
senão que por instinto linguístico.
(BARROS, 1998, p. 81)

O “milagre estético” talvez seja o nome que podemos encontrar em Manoel para sua *empoética*, que assim pode ser resumida: “Se a gente não der o amor ele apodrece em nós”²¹.

Fontanejar

Para Manoel de Barros, o poeta quer apreender “o que ainda não está mentado”, o que ainda não vestiu as vestes da mente. Ele quer apreender as coisas “ainda rastejando, sem serem ainda ideia”. O poeta não quer designar ou informar sobre as coisas, ele quer poetizar sobre as pré-coisas, que são “nadas”, “nadifúndios”.²²

¹⁴ *Menino do Mato*, 2010, Primeira Parte, II, p.10.

¹⁵ Poema “Escova”, *Memórias inventadas*- as infâncias de Manoel de Barros, 2008, p.19.

¹⁶ *Encontros: Manoel de Barros*, 2010a, p. 145.

¹⁷ *Livro sobre nada*, 1996, p. 70.

¹⁸ Poema “Desejar ser”, *Livro sobre nada*, 1996, p. 49.

¹⁹ *Concerto a céu aberto para solos de ave*, 2004, p.11.

²⁰ Poema “Uma didática da invenção”, *Livro das ignorâncias*, 1997b, p. 15.

²¹ Verso citado por Pascoal Soto na contracapa de *O fazedor de amanhecer*. Rio de Janeiro: Salamandra, 2001.

²² *O guardador de águas*, 1989, p. 14.



O poeta precisa alcançar uma língua dos começos, que é sempre começo começando: um começo que nunca termina, um começo que (re)começa a cada vez que o poeta escreve: “Na ponta do meu lápis há apenas nascimento”.

Os gregos que viveram antes de Platão tinham um nome para esse começo que é sempre começo. Eles o chamavam de *physis* (Cf. BORHEIM, 2001). Convencionou-se traduzir *physis* por natureza. Contudo, a palavra natureza está viciada por séculos de pensamento objetivista, “coisal”, que parte sempre do já nascido, do já feito: do meio-dia ou, no máximo, da manhã, nunca da aurora. Porém, “Durante as viagens sem rumo dos andarilhos / eles são instalados na natureza igual se fossem uma aurora.”²³

Originariamente, *physis* significa “brotar” ou “desabrochar”. Uma fonte também pode ser uma imagem para a *physis*, desde que a dessubstantivemos e a apreendamos como verbo: *fontanejar*. A rosa desabrocha, ela se abre e se oferece à luz, e assim fontaneja. Não apenas as rosas, várias outras coisas desabrocham, fontanejam.

Porém, a coisa que desabrocha pode nos fazer esquecer do desabrochar, pode nos cegar para esse processo quase imperceptível aos olhos que apenas veem o “acostumado”. Algo desabrocha na flor que desabrocha, e esse algo não é a flor, é uma pré-flor, uma *pré-coisa*. Se captarmos isso que desabrocha na flor, mas que não é flor, veremos nossos próprios olhos desabrocharem, fontanejando, virando *visão fontana*.²⁴

Se virmos em nossa própria visão o desabrochar da visão que não é apenas a nossa, seremos capazes de ver que tudo é desabrochar de um desabrochar que nunca morre. Veremos fontanejar em nós uma “Canção do ver”, no dizer de Barros. A boca que fala desabrocha, assim como a mão que escreve também fontaneja; igualmente desabrocha a criança que nasce, o sol que se eleva, o afeto no peito, o conhecimento na alma. Tudo desabrocha. Mesmo a alma em silêncio tem o silêncio a lhe desabrochar. Mesmo o homem que morre faz desabrocharem lembranças que dele teremos. Para quem o crê, o homem que morre desabrocha outra coisa.

Para os gregos, a *physis* não é o desabrochar disto ou aquilo, mas o desabrochar que se expressa nisto e naquilo, e somente pode mostrar-se desabrochando. A *physis* desabrocha em cada coisa, desabrochando de si mesma, mantendo ligado a ela o que dela desabrochou. A *physis* desabrocha não apenas na rosa, na boca que fala, na criança que nasce... mas em tudo, no todo. A *physis* é o desabrochar que permanece em si mesmo como desabrochar. A *physis* desabrocha de si mesma e se mostra em cada coisa que dela desabrocha. Na rosa que desabrocha também desabrocham a água que ela sorveu, os minerais do solo que ela sugou, a luz que ela absorveu e também desabrocham através dela os bilhões de anos da terra que a preparou.

Segundo Heidegger (2012), o mundo moderno confunde o “diminuir a distância” com o “criar proximidade”. O principal agente dessa confusão é o protagonismo exacerbado da técnica. A técnica não é apenas aparato tecnológico, ela é visão de mundo, modo de vida não raro predatório. O registro de nascimento de tal visão tem uma data, século XVII, e um genitor: Descartes. Para dizer como Manoel, a visão técnica quer em tudo “passar régua”.²⁵

²³ *Encontros: Manoel de Barros*, 2010a, p. 155.

²⁴ Poema “Canção do ver”, *Poemas rupestres*, 2207, p. 11.

²⁵ Poema “Mundo renovado”, *Livro de pré-coisas*, 1997a, p. 29.



A invenção do trem levou o homem a crer que o mundo diminuiu, pois ele pode vencer as distâncias mais rapidamente do que quando dispunha apenas do cavalo como meio de transporte. O avião aumentou ainda mais essa percepção de diminuição do tamanho do mundo, com o concomitante aumento da velocidade de transmissão das informações.

Heidegger não conheceu a internet. Tal meio protagoniza hoje, em sua essência, a lógica de diminuição das distâncias. Essa pretensão alcançou uma velocidade que beira o instantâneo. O telescópio Hubble diminuiu a distância entre as galáxias, e não apenas entre elas, aproximando até mesmo dimensões do tempo. Esse aparato técnico alcança os sóis mal saídos de seus berçários: de nosso presente vemos o passado ainda acontecendo.

A técnica diminui as distâncias, sem dúvida. Contudo, segundo Heidegger, uma coisa é diminuir as distâncias entre seres no espaço, outra bem diferente é criar *proximidade*. O telescópio diminuiu a distância entre a lua e meus olhos. Mas quando leio um poema sobre a lua, de que lua se trata?

Sombra Boa não tinha e-mail.
Escreveu um bilhete:
Maria me espera debaixo do ingazeiro
quando a lua estiver arta.
(BARROS, 2007, p. 24)

O poema não põe a lua mais perto espacialmente de mim, porém ele pode pô-la a tal ponto próxima que a descubro dentro de mim, como o *devir-lunar* que sou, *fontanejando*. A técnica nos torna coisa contígua a coisas, a arte nos aproxima do sentido do mistério que as coisas são. A arte cria proximidade, antes de tudo, com a gente mesmo, por intermédio de realidades que criamos: *delírio ôntico*.

Talvez essa ânsia de abolir as distâncias espaciais seja um sintoma de recusa de proximidade com o que em nós há de mais íntimo, não mentado, desútil. No entanto, quando lemos a *Iliada*, *Moby Dick*, *o Pantanal* manuelino (ou qualquer outra grande obra), sentimo-nos próximos de alguma coisa que não é exatamente apenas Ulisses, Aquiles, Apolo, Atena, a Baleia Branca, o Pescador, o Oceano, Bernardo, o Menino (que carrega água na peneira). Do que tais seres nos tornam próximos? Quando Cartola nos diz que “as rosas não falam”, que rosas são essas? O que essas rosas têm que não têm as rosas que pomos em jarros? Um dia estas últimas murcham, porém nunca murcham as rosas das quais a canção de Cartola é uma aproximação, um chegar perto: basta a gente cantar que elas desabrocham, fontanejam, na voz.

Podemos pegar o avião e ir ao Pantanal tirar fotos e as exibir depois para quem nunca lá esteve. Contudo, quando Manoel de Barros nos fala do Pantanal, de qual Pantanal seus poemas são uma aproximação? Quando vamos ao Pantanal físico vencemos o espaço e suas distâncias que réguas podem medir. Já o Pantanal poético nos aproximamos dele nos versos, em *perceptos*, porém nunca o alcançamos: é sempre possível estar cada vez mais perto dele, como o agente de uma *linha de fuga* que atravessa um espaço que nenhuma régua tem como medir. O Pantanal poético não é um lugar que existe ao fim do caminho, ele é próprio caminho poético que fazemos ao se aproximar dele, aproximando-nos ao mesmo tempo de nós. E é isso o que chamamos aqui de empoemamento: uma aproximação, feita pelo poema,



com aquilo que de poético há em nós, e não apenas nos versos. O poeta expressa o que há de poético nele para que o descubramos também em nós.

A tecnologia nos impõe o modo de ser dela, ela nada tem de "neutra": o avião nos leva longe, desde que entremos em seu estômago. O telescópio diminui a distância entre nós e as estrelas, desde que façamos nosso seu olho de vidro. O computador nos põe em "comunidades virtuais", desde que nossa mente entre em sua caixa. A arte, diferentemente, amplia nosso modo de ser pondo-nos próximo do sentido que inventamos para o nosso acontecer.

Pode parecer paradoxal: o telescópio diminui a distância entre nós e a lua, porém nos afasta de seu mistério, pois a transforma em mero objeto, coisa. Para Heidegger, de todos os meios de que dispomos para nos aproximar da existência, isto é, de nós mesmos, nenhum pode nos colocar tão próximo desse mistério quanto à palavra poética. Toda proximidade com o sentido é *criada*, ela não é achada ou encontrada pronta. Todo criar proximidade é uma *aproximação* com uma realidade cuja riqueza é nos possibilitar a aproximação dela sem que, no entanto, dela nos apossamos como coisa nossa, vez que ela nunca é a mesma em dois momentos diferentes do tempo, tampouco nós o somos.

Conclusão: a origem que renova

Manoel nos fala que a poesia é a linguagem dos inaugamentos. A poesia desabrocha em versos, em palavras escritas. Porém o estado poético, que é o "inventar comportamentos", nunca é plenamente um estado, e sim um processo de empoemamento. O poeta vê mais do que o desabrochar das coisas, ele vê o desabrochar enquanto olhar que nele fontaneja, para assim levá-lo a ver mais do que coisas: ele vê *pré-coisas*.

"Quem se aproxima da origem se renova"²⁶. Assim compreendida, a origem não está apenas no passado. Se agora é meio-dia, a origem do meio-dia não é a hora que veio antes, as onze horas. A origem do meio-dia é o mesmo das onze horas e de qualquer outra hora. A origem de tais horas é o tempo. Não é o tempo que nasce das horas, são as horas que nascem do tempo. Renova-se quem acha o tempo, o redescobre, no seio mesmo das horas, e não alhures, além, na esperança ou na memória. E se renovará mais ainda quem achar o tempo ainda vivo no meio das horas mortas...

O que vale para as horas vale igualmente para as palavras. A autêntica origem de uma palavra não é outra palavra. A origem de uma palavra é sempre um *acontecimento*. É preciso achar, na imanência de uma palavra, o acontecimento que a fez nascer. É preciso encontrar em uma palavra o seu *sentido*.

Sentido não é a mesma coisa que *significado*. Os dicionários semânticos fornecem o significado de uma palavra: a uma palavra eles associam outras, exatamente aquelas que, semanticamente, definem o seu significado. O significado vive preso em um círculo, eixo ou *cadeia*: a cadeia das palavras. Até onde se sabe, não existe cadeia que liberte, elas sempre aprisionam: aprisionam o corpo, as cadeias físicas; aprisionam a mente, as cadeias simbólicas.

²⁶ Poema "Aprendimentos", *Memórias inventadas*: A segunda infância, 2006.



Encontrar o sentido de uma palavra é libertá-la de uma cadeia, de um “acostumado”, diria Manoel de Barros. Libertar uma palavra é achar nela o *acontecimento* que ela expressa. O sentido nunca é uma coisa em si, ele é um *elo*, um *agenciamento*. O sentido liga a palavra ao acontecimento. O sentido está *entre* a palavra e o acontecimento. O sentido é bifacial: possui uma face externa voltada para o acontecimento, possui uma face interna voltada para o signo. A *empoética* manoelina, portanto, é uma *Oficina do Sentido*.

REFERÊNCIAS

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. 13. ed. São Paulo: Pioneira, 2000.

BARBOSA, Luiz Henrique. *Palavras do chão: um olhar sobre a linguagem adâmica em Manoel de Barros*. Belo Horizonte: Fumec/Annablume, 2003.

BARROS, Manoel de. *Compêndio para uso dos pássaros*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1961.

_____. *Gramática expositiva do chão*. Rio de Janeiro: Tordos, 1969.

_____. *Arranjos para assobio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

_____. *O guardador de águas*. São Paulo: Art Editora, 1989.

_____. *Gramática expositiva do chão* (Poesia quase toda). 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

_____. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

_____. *Livro de pré-coisas*. Rio de Janeiro: Record, 1997a.

_____. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Record, 1997b.

_____. *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. *Exercícios de ser criança*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1999.

_____. *Ensaio fotográficos*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *Memórias inventadas: A infância*. São Paulo: Planeta, 2003.

_____. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. *Cantigas por um passarinho à toa*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. *Memórias inventadas: A segunda infância*. São Paulo: Planeta, 2006.



BARROS, Manoel de. *Poemas rupestres*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. *Memórias inventadas: As infâncias de Manoel de Barros*. São Paulo: Planeta, 2008.

_____. *Menino do mato*. São Paulo: Leya, 2010.

_____. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

_____. *Escritos em verbal de ave*. São Paulo: Leya, 2011.

_____. Manoel de Barros faz do absurdo sensatez. *Jornal de Poesia*, 30 mai. 2005. Entrevista concedida a José Castello. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/castel11.html>

_____. *Manoel de Barros: Encontros*. (Org. Adalberto Müller). Rio de Janeiro: Azougue, 2010a.

_____. Pedras aprendem silêncio nele. In: _____. *Gramática expositiva do chão* (Poesia quase toda). 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992, p 323-343.

BORHEIM, Gerd. *Os filósofos pré-socráticos*. São Paulo: Cultrix, 2001.

CAVALCANTI, Ana *Símbolo e alegoria – a gênese da concepção de linguagem em Nietzsche*. São Paulo: Annablume, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

126

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka - pour une littérature mineure*. Paris: Minuit, 1975.

_____. *Mille plateaux*. Paris: Minuit, 1980.

_____. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica. In: _____. *Ensaio e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Editora Vozes, 2012, p 11-38.

LISPECTOR, Clarice. *A Descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PESSOA, Fernando. *O eu profundo e os outros eus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

RANGEL, Pedro Paulo. *Manoel de Barros por Pedro Paulo Rangel*. Coleção Poesia Falada, vol. 08. CD. Rio de Janeiro: Luz da Cidade, 2001.

SOUZA, Elton Luiz Leite de. *Manoel de Barros: a poética do deslimite*. Rio de Janeiro: 7letras/FAPERJ, 2010.

_____. Manoel de Barros: uma didática da invenção. *Revista Brasileiros*, São Paulo, n. 89, p. 108-110, Dez. 2014.



SOUZA, Elton Luiz Leite de. Manoel de Barros em um ensaio e uma homenagem. *SP Review*. 2016. Disponível em: <http://saopauloreview.com.br/manoel-de-barros-em-um-ensaio-e-uma-homenagem/>

_____. Manoel de Barros: um sabiá com trevas. In: *Festival Nacional de cultura popular – Interculturalidades*. Niterói : EDUFF, 2017.

_____. Manoel de Barros e a Desfilosofia. In: _____. (Org.). *Poesia pode ser que seja fazer outro mundo*. Rio de Janeiro: 7letras , 2018, p. 47-67.

Recebido em 2/06/2017
Aprovado em 20/06/2017



Garatujei meus pássaros até a última natureza: poesia, palavra e segno grafico in Concerto a céu aberto para solos de ave

Garatujei meus pássaros até a última natureza: poetry, word and graphic sign in Concerto a céu aberto para solos de ave

Francesca DEGLI ATTI¹

SINTESI: Oggetto di questo studio è *Concerto a céu aberto para solos de ave* (1991), opera che si pone a chiusura della densa fase creativa di Manoel de Barros che si apre con la pubblicazione di *Arranjos para assobio* (1982) e si sviluppa nel corso di circa un decennio, fase che rappresenta il momento di maggiore espressione della forza creatrice della poesia di Barros. Le fondamenta costruite nelle opere del periodo immediatamente precedente costituiscono sostegno e stimolo per la ricerca ontologica intrapresa dal poeta, e consentono il raggiungimento di risultati che guadagnano gradualmente solidità e autorevolezza. Le opere di questi anni si caratterizzano per un'estrema coesione stilistica e testimoniano la padronanza degli strumenti linguistici elaborati nel corso dei precedenti anni che consentono ora al poeta di operare con disinvoltura sulla parola, plasmandola e piegandola alla propria volontà, per realizzare convergenze semantiche che infittiscono ed ampliano l'universo poetico di Barros, configurando nuovi assi portanti cui le opere successive faranno costante riferimento. L'obiettivo della poetica si sposta dalla poesia come mezzo di conoscenza della realtà alla poesia come strumento demiurgico attraverso il quale il poeta può ora proporre una cosmogonia personale, che sceglie per locus il Pantanal e che ruota intorno alla parola e al segno grafico.

128

PAROLE CHIAVE: Poetica. Cosmogonia. Ontologia. Manoel de Barros.

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo analisar o livro *Concerto a céu aberto para solos de ave* (1991), que representa o momento de maior expressão da força criativa da poesia de Manoel de Barros. Tal obra, para nós, encerra a densa fase criativa do poeta, que se inicia com a publicação de *Arranjos para assobio* (1982) e se desenvolve cerca de uma década. Os fundamentos construídos nas obras anteriores a 1982 constituem apoio e estímulo para a pesquisa ontológica realizada por Barros, de modo que permitem a obtenção de resultados que gradualmente ganham força e autoridade. São obras que se caracterizam por uma extrema coesão linguística e testemunham o domínio da linguagem poética do poeta, que o permitem trabalhar com confiança a palavra, moldá-la e dobrá-la à vontade, de modo que alcance convergências semânticas que aumentam e ampliam o universo poético de Manoel de Barros, configurando novos eixos de suporte e referência constante para as obras posteriores. A produção literária de Manoel de Barros constrói uma poesia como um meio de conhecer a realidade como uma ferramenta demiúrgica, por meio da qual o poeta propõe uma cosmogonia pessoal, que localiza o Pantanal como *locus* e que gira em torno da palavra e do signo gráfico.

PALAVRAS-CHAVE: Poética. Cosmogonia. Ontologia. Manoel de Barros.

¹ Università del Salento – UNISALENTO. Facoltà di Lettere e Filosofia, Lingue e Beni Culturali. Lecce – Itália. CP: 73100. E-mail: fdegliatti@yahoo.it



ABSTRACT: This work aims to analyze the book *Concerto a céu aberto para solos de ave* (1991), which represents the moment of greatest expression of the creative force of Manoel de Barros' poetry. This work, for us, finishes the strongest creative period in the poet's work, which begins with the publication of *Arranjos para assobio* (1982) and develops for about a decade. The foundations built in the works prior to 1982 constitute support and encouragement for the ontological research carried out by Barros, so that they allow the achievement of results that gradually gain strength and authority. These works are characterized by an extreme linguistic cohesion and testify to the mastery of the author's poetic language tools, which allow him to manipulate the word confidentially. Besides that to mold it and to bend it at will, so that it reaches semantic convergences that increase and amplify the poetic universe of Manoel de Barros, setting new axes of support and constant reference for the later works. The literary production of Manoel de Barros constructs a poetry as a means of knowing reality as a demiurgic tool, through which the poet proposes a personal cosmogony, which locates the Pantanal as locus and that revolves around the word and the graphic sign.

KEYWORDS: Poetic. Cosmogony. Ontological. Manoel de Barros.

La peculiare rete intertestuale che contraddistingue l'opera di Manoel de Barros si manifesta nel titolo di *Concerto a céu aberto para solos de ave*², pubblicato nel 1991, e rimanda a *O guardador de águas*, e più precisamente a quella *flauta para solos de garça* che compariva fra i prodotti dell'*Oficina de Transfazer Natureza*. La musica si era già posta nelle opere precedenti a emblema della poesia contenuta nella natura: basti pensare a *Compêndio para uso dos pássaros* ("... poesias, a poesia é // – é como a boca / dos ventos / na harpa") o al dolce canto del *sabiá* di *Arranjos para assobio*. La musica è il linguaggio degli uccelli, è il *gorjejar* che nel *Livro de pré-coisas* opera nel paesaggio come elemento trasfigurante³: è la natura che parla al poeta, attraverso un linguaggio che egli si propone di trasporre, di *arranjar*, in un codice accessibile all'uomo. La scelta del termine *concerto* evidenzia, dunque, la consapevolezza dell'armonia individuata nell'universo e realizzata in verso; il raggiungimento di questa coesione è testimoniato anche dall'introduzione della parola *Fim* al termine di ciascuna delle due sezioni che compongono l'opera, a chiudere e suggellare un messaggio che si dimostra articolato e coerente.

Le sezioni presentano struttura simile: ognuna contiene un *caderno*, preceduto da una parte introduttiva che fornisce informazioni sul suo autore. La prima sezione, con lo stesso titolo del libro, si apre con la "Introdução a um caderno de apontamentos":

Meu avô não estava morando na árvore.

Se arrastava sobre um couro encruado no
assoalho da sala.

[...]

Quando arrancaram das mãos do Tenente
Cunha e Cruz a bandeira do Brasil, com a
retomada de Corumbá, na Guerra do Paraguai,
meu avô escorregou pelo couro com a sua
pouca força, pegou do Gramofone, que estava

² L'edizione cui faremo riferimento è BARROS, M. de, *Concerto a céu aberto para solos de ave* (1991), com vinhetas de Siron Franco, Rio de Janeiro: Record, 2004. Nell'articolo citeremo l'opera utilizzando il nome per esteso o soltanto la prima parola del titolo (*Concerto*). Nelle citazioni sarà fatto riferimento all'edizione suindicata con la sigla CCASA.

³ "Aqui nenhuma espécie de árvore se nega ao gorjeio dos pássaros, Passa um rio gorjeado por perto" (BARROS, 1985, p. 43).



na sala, e o escondeu no porão da casa.
[...]
Em 1913, uma árvore começou a crescer no
porão, por baixo do Gramofone.
(Os morcegos decerto levaram a semente.)
[...]
No Pentecoste, a árvore e o Gramofone
apareceram na sala.
[...]
A árvore frondara no salão.
Meu avô subiu também, preso nas folhas e nas
ferragens do Gramofone.
[...]
Eu estaria com sete anos quando a árvore furou
o telhado da sala e foi frondear no azul do céu.
Meu avô agora estava bem, sorrindo de pura
liberdade, pousado nas frondes da árvore, ao ar
livre, com o seu Gramofone.
[...]
Todos ficavam admirados de ver o avô morando
na árvore.
Aquele Gramofone, como eu imaginara, não
deveria mais tocar música, pois que estava todo
enferrujado e bosteadado de arara.
Quatro dias depois de um novo Pentecostes, caiu

sobre o assoalho da sala, onde viviam os outros
membros da família, um ovo! pluft e se quebrou.
Era um ovo de anhuma.

[...]
Aquele ave, a anhuma, depois nós descobrimos,
fizera o seu ninho justamente no tubo do
Gramofone.
[...]
Doze dias antes de sua morte meu avô me
entregou um CADERNO DE APONTAMENTOS.
Os pássaros iam carregando os trapos
esgarçados do corpo do meu avô.
Ele morreu nu.
Falam que meu avô, nos últimos anos, estava
sofrendo do moral.
Por tudo que leio nesses apontamentos, pela
ruptura de certas frases, fico em dúvida se esses
escritos são meros delírios óticos ou mera
sedição de palavras.
Metade das frases não pude copiar por ilegíveis. (CCASA, p. 9-13)

Il ricorso a un'introduzione pseudo-esplicativa in relazione a testi attribuiti a personaggi appare in diversi libri di Barros⁴. In questo caso, tuttavia, il componimento si articola in una vera e propria narrazione, con la presentazione di un evento e degli sviluppi ad esso collegati. Il contrasto fra elementi oggettivi e fantastici provoca una sospensione della realtà, predisponendo ad accettare fatti al di fuori della normale esperienza. Il gioco fra reale e

⁴ Vedi *Arranjos para assobio* (1982), *Livro de pré-coisas* (1985), *O livro das ignoranças* (1993) e *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001).



immaginario inizia con il riferimento alla Guerra del Paraguai, che contestualizza gli eventi in un preciso momento storico e in uno spazio geografico circoscritto. La coerenza cronologica viene curata attraverso il ricorso a fattori che scandiscono lo scorrere del tempo e l'evoluzione della vicenda (“Em 1913, uma árvore começou a crescer, Eu estaria com sete anos quando a árvore furou / o telhado da sala”). I contorni sfumano nella seconda parte del componimento, che mantiene una definizione temporale puramente apparente, come nel verso “Quatro dias depois de um novo Pentecostes”, in cui l'articolo indeterminativo annulla l'apparente precisione cronologica, e in “Doze dias antes de sua morte”, dove manca la collocazione temporale della scomparsa del nonno. Ulteriori aspetti di pseudo-realismo vengono forniti con descrizioni e fatti “accessori” (“O pé-direito da sala era de dois metros e a telha / era vã, Tornou-se mais difícil levar comida para ele”) e attraverso le reazioni della gente (“Todos ficavam admirados de ver o avô morando / na árvore”).

All'interno della vicenda, il poeta si pone come intermediario fra due mondi, reale e fantastico, proponendo spiegazioni (“Os morcegos decerto levaram a semente”) e prendendosi cura del nonno; la rottura creata dal contrasto fra le due prospettive e la loro progressiva sintesi in un'atmosfera indefinita verso la fine del componimento, contribuiscono a elevare i fatti narrati in una dimensione mitica. Tale dimensione assume una valenza religiosa, in virtù del ricorrere di eventi cruciali in prossimità della Pentecoste, e il parallelismo fra l'evoluzione degli eventi e il ricorrere della solennità cristiana produce un effetto di a-temporalità che intreccia lo sviluppo lineare della narrazione a un andamento ciclico. Il Grammofono costituisce l'elemento chiave in cui viene conciliata la dicotomia fra macchina-civiltà e musica-poesia: oggetto di un attaccamento incondizionato da parte del nonno, l'apparecchio rappresenta il ponte fra sublime e comprensione umana, è lo strumento attraverso il quale l'uomo può illudersi di fare propria la meraviglia dell'esistenza, replicando all'infinito in maniera meccanica quel canto che in natura gli uccelli producono spontaneamente. Decaduto dalla funzione ordinaria e soggetto alla forza della “des-esistenza”, il Grammofono diviene un oggetto “non utile”: inadatto alla civiltà, eppure ricettacolo di vita. Parallelamente, *o avô* viene sottratto all'oppressione della quotidianità, la cui crudezza è resa attraverso l'allitterazione nel secondo verso, che allude alla decadenza del corpo nella vecchiaia (“Se arrastava sobre um couro encruado”), per poter partecipare di una “pura liberdade”, proiettato dall'albero al di fuori della meschina esistenza che lo vedeva trascinarsi su quello stesso pavimento al quale restano vincolati gli altri membri della famiglia. L'albero, inizio di vita attecchito in maniera inspiegabile e meravigliosa, riscatta il Grammofono e il nonno in un unico destino di redenzione e rinascita. L'importanza dell'*anhuma*, la “sentinella della pianura”, uccello tipico della fauna pantaneira, si rivela nella sua elezione a simbolo dell'avvenuto miracolo. L'ultima parte del componimento presenta il compimento del destino del nonno: egli muore nudo, spogliato dei propri stracci, in un'immagine che ricorda da vicino i mistici cristiani. L'alterazione del participio *esgaçados* in *esgarçados* introduce negli ultimi versi la *garça*, uccello-simbolo della poesia di Barros, evocando grazia e purezza. Il “Caderno de apontamentos”, testamento poetico del nonno, viene consegnato al nipote, l'unico in grado di porsi come tramite fra *árvore* e *asfalto*, e cioè fra natura e società, fra il legno simbolo di libertà dell'albero e il legno simbolo di costrizione del pavimento. Il “diario poetico” del nonno diviene il vangelo di una nuova verità, messaggio di difficile comprensione, la cui sacralità è sottolineata dall'oscurità stessa che lo caratterizza (*Metade das frases não pude copiar por ilegíveis*).

Il “Caderno” include 50 brevi, a volte brevissimi, componimenti numerati, il cui tema principale è il poeta e la sua relazione con l'universo rivelato:



I.

Deixei uma ave me amanhecer. (CCASA, p. 15)

XLVII.

Abelhas novembras murmuram meu olho. (CCASA, p. 39)

XVII.

Afundo um pouco o rio com os meus sapatos
Desperto um som de raízes com isso
A altura do som é quase azul. (CCASA, p. 21)

XXVIII.

Limos cingem meu exílio
Me desejam
Tentam enverdar meu pés.
Em suas pedras moram meus indícios. (CCASA, p. 29)

Si assiste alla trasposizione dei termini in funzioni o strutture logiche inusuali: così, *amanhecer* è utilizzato in forma transitiva e dotato di soggetto, e *novembre* viene trasformato in aggettivo, mentre il verso “Afundo um pouco o rio com os meus sapatos” genera un’immagine poetica inedita attraverso l’inversione delle relazioni sintattiche tra gli elementi. In due dei frammenti citati il ricorso alla sinestesia risulta essenziale (“murmuram meu olho; A altura do som é quase azul”). Nello spazio di pochi versi, a volte di un singolo verso, Barros materializza uno stato dell’anima, luogo all’interno del quale poeta e natura si compenetrano e si completano a vicenda. Nel “Caderno”, l’epifania, la rivelazione di una verità al di fuori dello spazio e del tempo, non appare più un istante fulmineo e sfuggente⁵ e si priva del carattere episodico per divenire espressione costante di una realtà trasfigurata, colta nell’immanenza del presente vissuto dall’io poetico. In *Concerto a céu aberto para solos de ave*, il grande affresco dell’universo poetico di Barros si restringe, concentrandosi sulla dimensione personale. Il poeta rivisita la propria vita, fornendo una sintetica autobiografia:

V.

*Quando eu nasci
o silêncio foi aumentado.
Meu pai sempre entendeu
Que eu era torto
Mas sempre me aprumou.
Passei anos me procurando por lugares nenhuns.*

⁵ Si registra un’unica eccezione nel componimento n. XVI: “Vi um incêndio de girassóis na alma de uma / lesma.” (CCASA, p. 21), dove il tempo verbale circoscrive l’esperienza nel dominio del passato e induce a desumere la fugacità dell’attimo vissuto. I girasoli, chiaro riferimento a Van Gogh, ricompaiono nella seconda sezione del libro (“Os girassóis têm dom de auroras”, CCASA, p. 52) e nell’opera successiva, dove il riferimento è esplicito: “Um girassol se apropriou de Deus: foi em Van Gogh” (BARROS, 2004a, p. 15).



*Até que não me achei – e fui salvo.
Às vezes caminhava como se fosse um bulbo.* (CCASA, p. 16-17)

L'eco drummondiana⁶ risuona in questi versi che riscattano già il momento della nascita e i primi anni di vita di Barros come inevitabile cammino verso la poesia; il riferimento alla consapevolezza dell'essere *torto*, diverso dalla norma, collegata all'atteggiamento del padre nei confronti del figlio, acquisisce una valenza di destino esistenziale. La scoperta di se stesso, perseguita ma mai definitivamente compiuta, si compie attraverso il processo stesso di ricerca. La forza semantica racchiusa nel concetto di *nada* rivive nei *lugares nenhuns*, luoghi al margine del mondo contemporaneo e ai confini dell'essere, in cui è possibile raggiungere l'identificazione con le cose e con la natura. L'idea di percorso, ribadita nel verso conclusivo dal verbo *caminhava*, viene associata al *bulbo*, che rappresenta l'incubazione, lo stato di esistenza iniziale e semi-formata, suscettibile di manifestare il potenziale di vita attraverso la rigenerazione ciclica.

Il recupero di una rinnovata riflessione sul piano individuale viene evidenziato dalla presenza di cinque “lembranças” (poesie VIII, XIV, XXV, XXXIII e XXXIV), in cui gli eventi vengono ripercorsi dalla memoria e trasfigurati in verso:

VIII. (lembrança)

*Passou por dentro da Praça, fez uma beleza
com o rosto, e me viu.
Disse que tinha tino para piano; mas só tocava
borboletas...
Bichinho contráctil:
Às primeiras carícias no pêlo a valva cindia.
Usava glicínias no pube.
Os olhos encardidos de sonho.* (CCASA, p. 17-18)

133

Nell'esempio citato, il poeta opera prevalentemente sul piano semantico, realizzando espressioni insolite (“fez uma beleza / com o rosto”), accostando elementi distanti (“olhos encardidos de sonho”) o creando parallelismi fra di essi (*piano* vs. *borboletas*). Le scelte linguistiche effettuate dal poeta rivelano la presenza immanente della natura (*tocava borboletas*, *Bichinho contráctil*, *carícias no pêlo*, *Usava glicínias no pube*), che permea la ricostruzione del ricordo trasmettendo l'urgenza e l'immediatezza dell'istinto animale e del rapimento dei sensi.

Le “lembranças” si riferiscono a esperienze racchiuse nel passato, come segnalato in apertura di componimento dal tempo verbale (*Entrei na Vila do Livramento*, poesia XIV; *Um sujeito mancava de madeira*, poesia XXXIII; *Em 1912, / Entrei para uma seita*, poesia XXXIV). Solo un caso costituisce eccezione:

XXV. (lembrança)

*Perto do rio tenho sete anos.
(Penso que o rio me aprimorava.)*

⁶ Cf. “Poema de Sete Faces”, de Carlos Drummond de Andrade (2002).



*Acho vestígios de uma voz de pássaro
nas águas.
Viajo de trem para o Internato.
Vou conversando passarinhos pela janela do
trem.
Um bedel raspou a cabeça de meu irmão no
internato.
(...) (CCASA, pp. 27-28)*

Nell'apertura della poesia i due piani temporali del passato e del presente si intrecciano e si compenetrano, trasportati dalla forza evocativa del *rio* che agisce sulla memoria del poeta, minando i confini fra l'io cristallizzato nel passato e l'io che si attua nel presente, prima di stabilizzarsi e addentrarsi nella dimensione del ricordo. Anche in questo caso, le rotture vengono condotte principalmente a livello semantico. Tuttavia, si registra l'elisione della preposizione in "Vou conversando passarinhos", che genera ambiguità: sebbene sia chiaro il significato superficiale del verso, il sostantivo accostato direttamente al verbo porta a identificare *passarinhos* non solo come l'elemento destinatario, ma come il canale stesso di comunicazione, sulla scia del *Dialetto-rã* del Bernardo di *O guardador de águas*⁷ e in collegamento interno ai "vestígios de uma voz de pássaro" che emergono dalle acque del fiume.

La sfera del sé e dell'esperienza personale è una componente di rilievo nel *Concerto a céu aberto*, e si tramuterà in un aspetto di rilevanza primaria nelle opere successive. Illuminante, a questo proposito, risulta la citazione di Samuel Beckett posta a epigrafe del "Caderno de apontamentos": "Devo falar agora de mim, isso seria um passo na direção do silêncio...". Il *passo* rimanda all'idea di un percorso da proseguire, in vista di una conquista che non può prescindere dalla discesa nelle profondità dell'io. Il *silêncio*, assimilabile al *nada*, identifica il momento in cui il processo di auto-scoperta mette in crisi la percezione della propria identità, e può costituire un riferimento alla morte, tema che prenderà contorni distinti nelle opere successive di Manoel. Inoltre, il silenzio materializza l'indicibile, ciò che non può essere espresso in quanto manifestazione che trascende il sé. Nella ricerca di una soluzione alla tensione fra parola e silenzio, il poeta continua a esplorare le potenzialità dello spazio bianco della pagina:

XLII.

.....

.....

Eu vi um êxtase no cisco!

..... (CCASA, p. 37)

XLIX.

.....

.....

⁷ Vedi BARROS, M. de, *O guardador de águas*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006, p. 20.



Os morros se andorinham longemente. . .

Eu me horizonto.

Eu sou o horizonte dessas garças. (CCASA, p. 39)

Il ricorso alla *página-tela* pone Barros su un piano di analogia con la poesia concreta. Senza dubbio, la ricerca di una sempre maggiore approssimazione fra segno e oggetto costituisce il punto di convergenza più forte col concretismo, che esplora la possibilità della coincidenza fra significante e significato, creando nuovi rapporti morfologici e sintattici grazie ai quali le associazioni avvengono tanto sull'asse del sintagma come su quello del paradigma⁸. A questo scopo, i concretisti si avvalgono della pagina come di un elemento costituente all'interno della creazione poetica:

Sul piano teorico, considerando chiuso il ciclo del verso (unità ritmico -formale), i concretisti propongono la sua sostituzione con lo spazio grafico in qualità di agente strutturante: uno spazio qualificato, una «struttura spazio-temporale in luogo dello sviluppo puramente temporale-lineare».⁹

Simile uso della pagina si riscontra nei due componimenti riportati sopra. Le linee formate da punti, elementi funzionali del testo scritto, evocano momenti di riflessione, e materializzano sul foglio uno spazio di sospensione. Il segno grafico costituisce in questi casi la soluzione della tensione fra voce e silenzio, fra ciò che si desidera comunicare e i limiti oggettivi posti dal linguaggio. La disposizione e la ripetizione delle linee punteggiate all'interno del componimento contribuiscono alla creazione del significato, lavorando in sintonia o in rottura con l'emozione trasposta in parola. Le due linee poste in apertura rimandano a uno stato di contemplazione assorta, che non si articola in forma di pensiero, e che sfocia in rivelazione fulminante (poesia XLII) o in espressione lirica dell'emozione (poesia XLIX). Entrambi i componimenti terminano instaurando un andamento circolare che modifica e completa il significato. Nel primo caso, il verso ("Eu vi um êxtase no cisco!") costituisce un'interruzione nel fluire del godimento contemplativo; la ripetizione della sospensione e la sua disposizione grafica alludono alla ripresa e all'approfondimento della riflessione. Nel secondo caso, i versi ritornano su concetti evocati dal segno grafico, producendo un irradiazione semantica. Le linee richiamano visivamente il limite dell'orizzonte e suggeriscono l'idea di distanza, mentre la disposizione sfalsata (la prima linea è posta all'inizio del rigo, mentre la seconda è leggermente spostata verso destra) aggiunge una condizione di movimento e di processo; tali suggestioni vengono riprese dal verso *Eu me horizonto* e rafforzate dall'avverbio *longemente* e dalla ripetizione di *horizonte* nell'ultimo verso. Le *garças* introducono la referenza al bianco, che è al tempo stesso pagina vuota e silenzio. In questo modo, linee punteggiate e versi si alimentano vicendevolmente, producendo una duplice identificazione che opera su un piano di contrasto: [*garça* – bianco – pagina – silenzio] vs [poeta – *horizonte* – segno grafico – parola].

L'utilizzo dell'espressione figurativa come soluzione della distanza fra segno e oggetto viene affrontato anche in un'altra prospettiva:

⁸ Vedi STEGAGNO PICCHIO, L., *Storia della letteratura brasiliana*, Einaudi, Torino, 1997, p. 575.

⁹ *Ivi*, p. 574.



XXIV.

Ouço uma frase de aranquã: ên-ên? ço-hô!
ahê han? hum?...
Não tive preparatório em linguagem de
aranquã.

Caligrafei seu nome assim . Mas pode
uma palavra chegar à perfeição de se tornar um
pássaro?
Antigamente podia.
As letras aceitavam pássaros.
As árvores serviam de alfabeto para os Gregos.

A letra mais bonita era a  (palmeira).
Garatujei meus pássaros até a última natureza.
Notei que descobrir novos lados de uma
palavra era o mesmo que descobrir novos lados
do Ser.
As paisagens comiam no meu olho. (CCASA, p. 26-27)

La preoccupazione è ancora rivolta alla tensione fra il simbolo e l'oggetto che identifica ("Mas pode / uma palavra chegar à perfeição de se tornar um / pássaro?"), risolta dapprima nell'onomatopea e successivamente attraverso la rappresentazione grafica. In maniera significativa, i disegni incorporati nel verso sono caratterizzati dalla semplicità e dall'essenzialità comune ai disegni infantili e alle pitture primitive. Il riferimento ad un tempo antico idealizzato (*Antigamente podia*) costituisce lo spunto per rivisitare la storia e ricostruirla in chiave immaginativa. L'esplorazione di nuove forme di corrispondenza fra parola e cosa, perseguita *até a última natureza*, con passione e perseveranza, diviene ricerca ontologica ed esistenziale, condotta in direzione di un *Ser* che unisce "io", cosmo e parola. Il verso finale suggella questo senso di comunione nella corporeità dell'atto del *comer*.

136

Barros torna a concentrarsi sulla parola in altri punti del "Caderno de apontamentos":

XI.

*Não sei bem de que cor é a cor do amaranto.
Mas pelo amar e pelo canto fica bem esse
amaranto aí (melhor do que se eu usasse
perpétua, que é outro nome que se põe a essa
flor).
Amaranto murmura melhor. (CCASA, p. 18)*

Attraverso la scomposizione di *amaranto* in *amar* e *canto*, l'autore instaura nuove relazioni semantiche, la cui qualità suggestiva è riprodotta con la scelta del verbo *murmurar*, posto in risalto dall'allitterazione, con effetti quasi onomatopeici, e legato a una condizione più intima ed emotiva rispetto alla lucida razionalità della piena voce. In questo caso, dunque, la prossimità alla cosa, al fiore, è ricercata da Barros nella morfologia della parola stessa. In un altro punto del "Caderno", lo stesso procedimento è condotto soffermandosi sulle sensazioni evocate dagli aspetti fonetici dei vocaboli, con un gioco di associazione di idee:



XIII.

Certas palavras têm ardimentos; outras, não.
A palavra jacaré fere a voz.
 como descer arranhado pelas escarpas
de um serrote.
nome com verdasco de lodo no couro.
Além disso é agríope (que tem olho medonho).
Já a palavra garça tem para nós um
sombreamento de silêncios...
E o azul seleciona ela! (CCASA, p. 19)

La parola *jacaré*, la cui “durezza” è prodotta dalla sequenza dell’occlusiva sorda /k/ e della liquida /r/, viene qualificata dal poeta con le stesse caratteristiche dell’animale feroce: *ferre, com verdasco de lodo no couro, é agríope*. Ad essa si contrappone la *garça*, in cui la fricativa sorda /s/, posta dopo l’occlusiva sonora /g/ e la liquida /r/, annulla l’attrito e discioglie il suono. L’effetto fonetico è supportato dall’allitterazione: il secondo verso batte sul suono /r/ (*a palavra jacaré fere*), che riecheggia in tutta la prima parte del componimento (*escarpas, verdasco, couro, agríope*); fa da spartiacque il termine *garça*, nel settimo verso, cui segue la predominanza della /s/: *sombreamento, silêncios, seleciona*. L’importanza dell’*azul* era già emersa in *Matéria de poesia*, dove esso costituiva l’elemento ascensionale sul quale veniva proiettata l’illuminazione di João, *louco de água*:

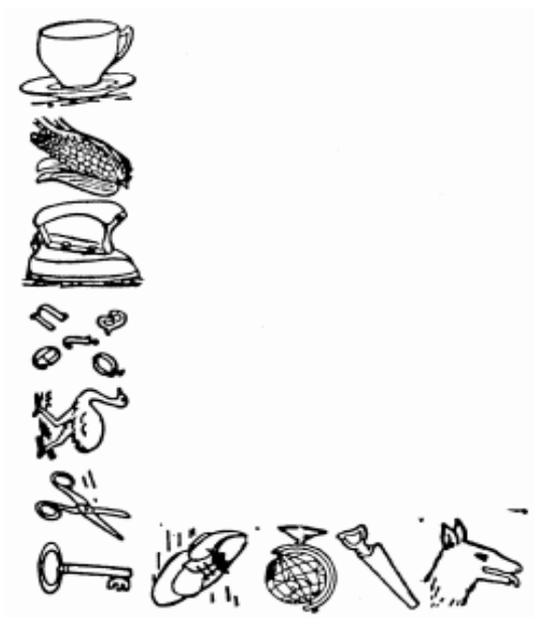
Lá fora
a cidade no avesso purgava

O AZUL. (BARROS, 2001, p. 27)

137

L’azzurro costituisce la rappresentazione visiva, e quindi sensoriale, dell’immanenza del Pantanal, e si erge a simbolo dell’universo poetico creato da Barros. Evidente testimonianza dell’importanza del termine per Barros sono le illustrazioni di Siron Franco, che ricordano i sussidiari per l’infanzia: ognuna presenta una lettera, “composta” da un insieme di disegni, che occupa una pagina intera. Le lettere sono disposte in ordine sequenziale lungo il libro, suddivise fra le due sezioni, e intervallano le poesie.

Le illustrazioni sono in totale quattro, e compongono la parola “AZUL”:





Le quattro illustrazioni agiscono in relazione a vari aspetti. La collocazione delle lettere a distanza l'una dall'altra cattura l'attenzione del lettore e crea un senso di attesa nei confronti del messaggio da decifrare, e il parallelismo con gli abbecedari rimanda tanto alla sfera dell'infanzia quanto a un intento didattico. Il metodo visivo aiuta la memorizzazione: sia perché le dimensioni dell'illustrazione colpiscono l'occhio, imprimendo la lettera nella mente, sia perché gli oggetti che costituiscono la figura vengono riproposti più volte, ruotati o capovolti, in posizioni diverse all'interno della pagina. Le cose rappresentate appartengono alla sfera semantica in cui si muove la poesia di Barros: natura, gioco, infanzia, quotidianità. La modifica ripetuta nell'ordine e nella scelta degli oggetti costituisce un'interpretazione figurativa delle diverse e mutevoli relazioni che si possono instaurare fra gli enti, e di come ogni cosa sia percepibile in molteplici prospettive. Le lettere, come si è detto, appaiono in entrambe le sezioni del libro, inferendo un'unità esteriore al libro, che si compone di due sezioni speculari e distinte.

La seconda sezione è incentrata sul “Caderno de andarilho”, attribuito ad Aristeu, introdotto nel componimento di apertura della sezione. Il personaggio è parallelo a quello di Bernardo: *estava em final de árvore, andava por aldeias em santidade de zínias, O ermo fazia curvas para ele, Inventava descobrimentos* (“Apresentação”, CCASA, p. 45). Nel componimento successivo, “Retrato”, fra il poeta e Aristeu si ripete il processo di identificazione al quale si è assistito in *O guardador de águas* in relazione a Bernardo:

Quando menino eu encompridava rios.

Andava devagar e escuro – meio formado em
silêncio.

Queria ser a voz em que a pedra fale.

Paisagens vadiavam no seu olho.

Seus cantos eram cheios de nascentes.

Pregava-se nas coisas quanto aromas. (CCASA, p. 47)

Nel verso iniziale della poesia si fondono infanzia, io lirico, trasfigurazione della natura (“encompridava rios”). Nel verso successivo, alla sfera confidenziale subentra una dimensione astratta, supportata dal passaggio dalla prima alla terza persona verbale. L'atmosfera riproduce il “punto zero” dell'esistenza – forme incompiute, oscurità, silenzio – a partire dal quale si ricrea la vita attraverso la parola poetica (“Seus cantos eram cheios de nascentes”), che è insieme voce e musica, e aderisce alle cose fino a dividerne l'essenza. Il componimento successivo raffigura l'attuarsi di una nuova cosmogonia:

Assim é que elas foram feitas (todas as coisas) –

sem nome.

Depois é que veio a harpa e a fêmea em pé.

Insetos errados de cor caíam no mar.

A voz se estendeu na direção da boca.

Caranguejos apertavam mangues.

Vendo que havia na terra

dependimentos demais

e tarefas muitas –



os homens começaram a roer unhas.
Ficou certo pois não
que as moscas iriam iluminar
o silêncio das coisas anônimas.
Porém, vendo o Homem
que as moscas não davam conta de iluminar o
silêncio das coisas anônimas –
passaram essa tarefa para os poetas. (CCASA, p. 49)

L'ordine della creazione rispetta una gerarchia ben definita. All'origine dell'universo non viene posto il verbo, ma *todas as coisas*, ripristinando il primato di queste sul linguaggio. Il secondo verso vede apparire la musica e la poesia (*harpa*), accostata alla *fêmea*, simbolo della fertilità e della generazione della vita, che si staglia, figura eretta, nel caos della creazione. È soltanto nel quinto verso che la parola inizia a prendere forma. La grandiosità dell'affresco cosmico viene contrastata dall'ironia, che subentra nella seconda parte del componimento a ridimensionare il volo demiurgico compiuto nei primi versi. L'essere umano viene raffigurato nella propria piccolezza davanti alla meraviglia del creato: l'incapacità di porsi in relazione con essa porta a una condizione distorta, alla frustrazione, alla nevrosi ("começaram a roer unhas"). La variazione si riflette nel registro, che passa dal tono biblico della prima parte ("Assim é que elas foram feitas (todas as coisas), Depois é que veio, Vendo que havia na terra") al tono colloquiale, con espressioni che ricalcano strutture della lingua parlata ("Ficou certo pois não, não davam conta de, passaram essa tarefa"). Il ridimensionamento stilistico evidenzia ulteriormente l'inetitudine dell'uomo, segnandone la "caduta". La scelta di affidare il compito di illuminare l'umanità alle mosche, insetti minuscoli e comunemente associati allo sporco e al degrado, costituisce un'ulteriore rivendicazione a favore degli esseri insignificanti. In chiusura di componimento, i poeti sono presentati come creature elette, venute a colmare il silenzio che separa uomo e universo: essi sono i soli in grado di comprendere l'oscurità dell'esistenza e, come nuovi profeti, portarne il messaggio, contribuendo in maniera sostanziale all'emancipazione dell'umanità dall'"ignoranza". In questo, il ruolo del poeta in Barros si mostra affine al "moltiplicatore di progresso" teorizzato da Rimbaud, cui spetta il compito di "definire la quantità d'ignoto che si ridesta nell'anima universale del suo tempo"¹⁰. Il messaggio da diffondere è racchiuso nel "Caderno de andarilho", una serie di brevissimi frammenti:

No inverno as anhumas verdejam de voz.

•

Na beira do entardecer o canto das cigarras
enferruja.

•

Se for interno de árvore até o macaco gorjeia. (CCASA, p. 53)

•

¹⁰ Cfr. Lettera di Rimbaud a Paul Demeny, 15 maggio 1871, in RIMBAUD, A., *Opere*, Mondadori, Milano, 2006, p. 456.



Visto do alto por um socó o rio escorre como
um vidro mole. (CCASA, p. 61)

•
Anhuma é uma ave que toca fagote. (CCASA, p. 62)

L'oggetto di osservazione privilegiato si conferma la natura pantaneira, i cui elementi si manifestano in una continua transustanziazione, resa, ancora una volta, attraverso la sinestesia (*verdejam de voz*) e gli accostamenti arditi (*o macaco gorjeia*), che nella maggior parte dei casi operano nel senso di una sintesi fra natura e civiltà (*o canto das cigarras enferruja, o rio escorre como um vidro mole, uma ave que toca fagote*). La poesia e la parola si dimostrano immanenti, partecipando di questo paesaggio:

Quando as aves falam com as pedras e as rãs
com as águas – é de poesia que estão falando. (CCASA, p. 58)

•
Cheio de vogais pelas pernas vai o caranguejo
soletrando-se. (CCASA, p. 52)

Se il primo frammento presenta una fondamentale linearità interpretativa, il secondo intreccia possibili percorsi. La varietà di vocali della parola *caranguejo* e la loro alternanza con occlusive (/k/, /g/) e semi-occlusive (/r/), rende l'idea di un andamento incerto e claudicante, confermata dal verbo *soletrar*. Ancora, il concetto del leggere lettera per lettera, proprio di chi non riesce a cogliere il significato complessivo di ciò che legge, rende possibile collegare *soletrando-se* sia all'andatura del *caranguejo* sia allo sforzo del poeta, che è semplice figurarsi assorto nell'atto di scrutare il piccolo essere per comprenderne l'intima verità.

Nel frammento, l'animale dimostra le stesse caratteristiche della parola e, viceversa, la riflessione sulla parola svela aspetti dell'animale. Inoltre, le *vogais* rappresentano un riferimento all'omonima poesia di Rimbaud¹¹, e si percepisce anche l'eco del *Cobra Norato* di Raul Bopp¹².

Le caratteristiche dei “Cadernos” di *Concerto a céu aberto para solos de ave* evidenziano una sostanziale distanza fra le due sezioni di cui si compone l'opera.

La poesia atomizzata del “Caderno de andarilho” si presenta con il carattere dell'aforisma, e appare estremamente impersonale. La prima persona, in forma verbale o pronominale, non viene mai utilizzata, e non compare traccia, diretta o indiretta, dell'io lirico: nessuna emozione traspare nei frammenti, con una sola eccezione:

¹¹ Si tratta del componimento in cui viene sintetizzato il procedimento della sinestesia (Cfr. RIMBAUD, A., *Opere, op. cit.*, p. 113).

¹² *Sapos soletram as leis da floresta*, in BOPP, R., *Poesia completa de Raul Bopp*, a cura di Augusto Massi, José Olympio, São Paulo, 1998, p. 184.



Coisa de Deus! A breve espera do rio para a
passagem dos patos (CCASA, p. 62)

in cui l'immagine è impressa nel verso senza necessità di ricorso al verbo. L'esclamazione crea la suggestione emotiva scatenata dal volo delle anatre sul fiume, determinando un tono personale, unico caso all'interno del "Caderno de andarilho".

In "Caderno de apontamentos", invece, si assiste alla preponderante presenza dell'io del poeta, che ritorna nell'uso ricorrente della prima persona, nell'espressione delle emozioni, sottolineate dall'uso della punteggiatura, nel riportare le proprie opinioni ed esperienze dirette, dando un rilievo particolare alla sfera del ricordo. In "Caderno de andarilho", al contrario, l'io è il grande assente e le scene evocate si dispiegano sospese in una dimensione atemporale, definita da verbi al presente o all'infinito, nella quale il riferimento alla scansione del tempo (parti del giorno, stagioni) non presenta uno sviluppo lineare, ma suggerisce una configurazione ciclica, richiamando il ripetersi della vita. L'astrazione della verità al di fuori del tempo caratterizza questa seconda sezione, che si contrappone alla determinazione degli eventi riportati nella prima sezione, momenti vissuti nel presente o nel passato e ricostruiti dalla memoria, materializzati all'interno di un luogo dell'anima. L'attribuzione della paternità di entrambi i "Cadernos" a degli "pseudo-personaggi" è funzionale al desiderio di celarsi all'interno del verso, proponendo una continua problematizzazione dell'identità dell'io lirico in un intreccio di verità e finzione. Gli individui che affollano i versi di Barros, alter-ego del poeta, il cui esempio più significativo e costante è Bernardo di *O guardador de águas*, sono sempre in qualche misura dei "poeti": tutti partecipano delle stesse qualità straordinarie, convergendo verso la medesima figura ideale di uomo in grado di porsi in comunione intima con l'universo e di farsi portatore di una conoscenza fuori dal comune. All'interno dell'ordine cosmico che Barros ha realizzato in poesia, tali personaggi, elevati alla sfera del mito, trasportano un nuovo messaggio-vangelo, articolato in forme diverse ma sostanzialmente unitario, espresso nell'armonia di suoni che solo un *Concerto* può rendere.

142

OPERE CITATE

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

BARROS, Manoel de. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004. (Vinhetas de Siron Franco).

_____. *Livro de pré-coisas*. Cuiabá: Philobiblion, 1985.

_____. *Matéria de poesia*. 5. ed. Record: Rio de Janeiro, 2001.

_____. *O livro das ignoranças*. 11. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004a.

_____. *O guardador de águas*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

BOPP, Raul, *Poesia completa de Raul Bopp*. A cura di Augusto Massi. São Paulo: José Olympio, 1998.



RIMBAUD, Arthur. *Opere*. Milano: Mondadori, Milano, 2006, p. 456.

STEGAGNO PICCHIO, Luciana. *Storia della letteratura brasiliana*. Torino: Einaudi, 1997.

Recebido em 31/05/2017
Aprovado em 23/06/2017



Manoel de Barros: a *desbiografia* de um poeta singular¹

Manoel de Barros: the debiography of a singular poet

Renata LISBÔA²

RESUMO: O artigo propõe pensar a vida de Manoel de Barros desde a perspectiva de uma biografia que se desconstrói. O poeta utiliza como método desbiografar-se concedendo ao leitor infinitas possibilidades de escrever a própria história através da poesia e de uma lógica desconstrutiva, inventiva e não-linear. A desbiografia do poeta inclui o paradoxo sempre presente do ser e do não ser, do acontecer e do abandonar, das belezas e das tragédias que envolvem a vida humana, somado aos avessos, aos reveses e ao que está ao contrário. De maneira irrefutável, no legado que Barros deixou, a sensibilidade é substância, a matéria-prima de seu projeto estético e também ético, tendo em vista a sua preocupação com o destino do homem.

PALAVRAS-CHAVE: Manoel de Barros, desbiografia, paradoxo do ser e do não ser, poeta singular.

ABSTRACT: The article proposes to think about the life of Manoel de Barros since the perspective of a biography that is deconstructed. The poet uses as a method the debiography to become a writer, giving the reader infinite possibilities of writing his own history through poetry and a deconstructive, inventive and non-linear logic. The debiography of the poet includes the ever-present paradox of being and not-being, of happening and abandoning, of the beauties and tragedies that involve human life, together with aversions, setbacks and the reverse. In an irrefutable way, in the legacy that Barros left, sensitivity is the substance, the raw material of his aesthetic and also ethical project, in view of his preoccupation with the destiny of man.

144

KEYWORDS: Manoel de Barros, debiography, the ever-present paradox of being and not being, singular poet.

Ao sentar na cadeira, diante da tela e do teclado, na sala da minha casa, viajo no tempo. Há uma recordação que vem à mente, do primeiro instante em que descobri Manoel de Barros, de pegar a caixa de poemas na mão, tocar e sentir a textura e a cor do papel cor marfim e das iluminuras de sua filha Martha Barros, uma obra cujo valor me era desconhecido até aquele momento. Este foi o meu primeiro encontro com Barros: pelo toque, pelas mãos, pelo “com-tato”. Ao desfazer o laço da fita que envolvia o conjunto de páginas soltas do “livro-caixa”, um universo se abriu e, assim, as memórias inventadas do poeta e da

¹ Este artigo é fruto da tese de doutorado intitulada *Poesia e psicanálise: do poetar sobre a infância ao indizível da experiência em Manoel de Barros*, defendida em setembro de 2016. A tese foi publicada em versão de livro cujo título é *Psicanálise, Criatividade e o Indizível da Experiência em Manoel de Barros* pela editora Artes&Ecos (2017).

² Psicanalista. Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS. Porto Alegre – RS – Brasil. E-mail: relisboa7@hotmail.com



leitora se encontraram pela primeira vez. Uma lista de “aprendimentos” passou a ocupar a minha vida desde então. Conforme o poeta:

APRENDIMENTOS

O filósofo Kierkegaard me ensinou que cultura é o caminho que o homem percorre para se conhecer. Sócrates fez o seu caminho de cultura e ao fim falou que só sabia que não sabia nada. Não tinha as certezas científicas. Mas que aprendera coisas di-menor com a natureza. Aprendeu que as folhas das árvores servem para nos ensinar a cair sem alardes [...]. (BARROS, 2008, XIV).

O eu-lírico, nessa prosa poética, brinca com as palavras, substituindo, hipoteticamente, a dor dos arrependimentos pela beleza e alegria dos “aprendimentos”, das aprendizagens e dos ensinamentos. Liberta o peso outorgado aos filósofos e transforma-os em sábios que se lançam no viver das incertezas científicas e da vida. Ao falar de Søren Kierkegaard, possivelmente Barros fala um pouco de si nessas memórias inventadas, indica a importância do nada, aprendendo o que conta com a “natureza di-menor”, a natureza olhada e visitada pelas crianças. A natureza é a fonte de onde o poeta extrai esses “aprendimentos”. Assim como as árvores, nós, humanos e prenes de solidões, também caímos, mas é preciso se inspirar nelas para cair sem desespero, para morrer sem alardes, compondo este espetáculo que é a existência humana. Existir encerra esse entrejogo das experiências que são adquiridas na infância e que, por essa razão, criam um espaço de recordação e de reimaginação dessa mesma infância. Para Waleska Martins, Kelcilene Graciá-Rodrigues e Rauer Rodrigues (2010, p. 109):

145

O poeta Manoel de Barros apresenta suas memórias e suas vivências peraltas no Pantanal, bem como dá voz ao que é inventado. Lugar constantemente rememorizado, vivido e recriado pela experiência infantil do poeta, o *locus* pantaneiro possui e transmite sentimento de pertença, confere identidade única ao texto poético, e é lugar de peripécias linguísticas, literárias, eróticas e infantis. Esse espaço, escolhido pela memória, vivenciado pela infância e inventado pela imaginação, presentifica-se de maneira viva no momento da leitura, intensificando a identidade peculiar do poeta [...].

Falar sobre o poeta exige um mergulho e um cuidado, porque discorrer sobre ele é justamente não dizer quem ele é: nesse sentido, trata-se de uma “desbiografia”, visto que só se tangencia a sua vida; ela é sempre inapreensível. Barros é inapreensível como o inconsciente, como as imagens e as emoções. Ele vai se revelando onde justamente nos escapa, na condição de leitores que somos e na possibilidade de sermos “lidos” por ele. A abordagem pela via da desbiografia é inspirada no subtítulo do documentário *Só dez por cento é mentira. A desbiografia oficial de Manoel de Barros*, dirigido por Pedro Cezar.

“Desbiografar-se” é um método interessante e coerente adotado pelo poeta que gostava do “ser letral”, e não do ser biológico, que vai à padaria às seis da tarde para comprar pão. Manoel de Barros não gostava de dar entrevistas, apesar de ter concedido algumas ao longo da sua vida. A “desbiografia” do poeta se pauta num método coerente com a sua obra e com o seu estilo. Segundo Barros:



Acho que o poeta usa a palavra para se inventar. E inventa para encher sua ausência no mundo. E inventa quase tudo, sendo que só falta o começo e o resto. Fala que já foi agrago de musgo. Fala que a palavra pode sair do lado conspurcado de uma boca e entretanto ser pura. Fala que gosta da harpa e da fêmea em pé. Acho que o poeta escreve por alguma deformação na alma. Porque não é certo ficar pregando moscas no espaço para ficar dando banho nelas. (BARROS, 2010, p. 85).

Manoel é “deformado” porque ama as imagens e porque herdou um talento, uma genialidade e soube explorar a beleza de suas deformações. Ler os poemas de Barros retira o leitor do cansaço do cotidiano, do tédio que quase automatiza. Entrar em contato com a sua obra é desvendar um pouco mais o mistério de quem se é, do que não se foi, do que restou, do que ainda pode ser brincado. Quem gosta da sua poesia certamente apresenta essa deformação na alma, essa anormalidade tão cara à vida. Como curiosidade, vale mencionar um pequeno trecho “dos extras” do referido documentário, em que ele conta ao cineasta Pedro Cezar algo recente: uma aluna de doutorado lhe escreveu e foi visitá-lo. No diálogo, ao final, ela lhe disse: “— Ai, Manoel, a conversa tá muito, boa, mas eu preciso ir, porque o meu namorado está me esperando. Então, o poeta lhe pergunta: “— Ele também é como você? Ele gosta de poesia?”. Ao que ela respondeu: “— Não, Manoel, ele é normal!”. Manoel, depois de narrar essa história a Pedro Cezar, dá uma boa risada e diz: “— É isso, eu não sou normal, você não é normal!”. É preciso ser anormal para amar a poesia, “tomar desvio” e “ser de bugre”. Assim, busco nas palavras do próprio poeta o seu “desbiografar-se”:

Arreveso as palavras. Fui confirmar no *Aurélio*: arrevesar é pôr em revés, dar sentido contrário... Acontece que a gente, às vezes, é ao contrário mesmo. Se não houvesse nenhum conflito ou desencontro em nós, penso que nossa escrita sairia linear. Botamos no verso uma palavra de costas ou arrevesada para obter uma repercussão de nós. Ou para arrumar um descanto. O ritmo é coisa ínsita, que não dá em madeira. Às vezes, se arrevesa para dar no ritmo. Mas, no fundo, no fundo, é para ouvir as ressonâncias dos nossos desencontros que arrevesamos. (BARROS, 2010, p. 95).

146

A desbiografia do poeta inclui o paradoxo sempre presente do ser e do não ser, do acontecer e do abandonar, das belezas e das tragédias que envolvem a vida humana, somado aos avessos, aos reveses e ao que está ao contrário. Na psicanálise e no inconsciente existe uma habitação de imagens, silêncios e contradições e todos eles produzem os desencontros que nos impulsionam a buscar imprecisamente quem somos. Nossa vida e nossa escrita, nesse sentido, não devem ser lineares, pois, se assim o fossem, não produziriam as ressonâncias de que precisamos para “arrevesarmos”.

A sinestesia causada pelas imagens arrevesadas de Barros é capaz de emocionar e tocar profundamente os seus leitores porque produz sentido na vida, e esse sentir vem acompanhado de partilhas e de experiências. A poesia de Barros é constituída de sentires, partilhas e brincadeiras. A liberdade de voltar a ser criança dá as condições para ele inventar memórias e prazeres. Essas considerações são formas de reiterar o que aparece na recepção da poesia de Barros pelo universo literário e midiático. Do ponto de vista da recepção poética, Grácia-Rodrigues afirma:



Assim, diante da poesia de Barros, Massaud Moisés (2004, p. 311), por exemplo, afirma que Barros tem uma “dicção própria, que faz lembrar a prosa inventiva de Guimarães Rosa”. O editor Ênio Silveira (1994, 1ª orelha) diz que Barros é “o Guimarães Rosa da poesia”. Também consta no artigo de Ana Accioly (1988, p. 116) a seguinte afirmação de Silveira: “Manoel de Barros tem para a poesia o mesmo impacto que Guimarães Rosa teve para a prosa brasileira”. [...] Para a professora Berta Waldman (1996, p. 29), a poesia de Barros “interage mais com a prosa poética de Guimarães Rosa”. João Borges (1993, p. 3), ao fazer a cobertura, em Campo Grande, do lançamento da edição de luxo de *O livro das ignoranças*, sob responsabilidade de José Mindlin, registra a conversa do poeta e do bibliófilo, que julga Barros como “uma espécie de Guimarães Rosa da poesia”. (GRÁCIA-RODRIGUES, 2006, p. 35).

Logo, todos esses predicados do poeta transmitem a ideia de sua importância e de sua singularidade. Certamente, ele foi um dos mais originais, porque, além de seu estilo transgredir as normas da gramática e da sintaxe, propondo a valorização das “insanidades e dos delírios do verbo”, o “Guimarães Rosa da poesia” alcançou esse estatuto porque se debruçou sobre o tema das origens e da infância como nenhum outro. De acordo com Célia Sebastiana Silva (2010):

O poeta do chão usa as falas das crianças como porta-vozes para se chegar ao mundo mágico da poesia, lá onde é inteiramente permitido fazer brinquedo com a palavra e utilizá-la “como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e devolvê-la ao seu sentido original” e para restituir a virgindade a certas palavras ou expressões” conforme declara Manoel de Barros a José Otávio Guizzo.

147

Ao não ter medo de olhar para os “cacos, destroços, os pobres-diabos, os vagabundos”, o criador da *Estética da Ordinarietàade* denota uma preocupação com as “pobres coisas do chão”, com o ínfimo, com as insignificâncias cada vez mais significativas ao olho anormal do poeta (BARROS, 1990, p. 328). Somado a este aspecto emerge um outro, que diz respeito ao seu modo de ver a política e ao importante tempo histórico que ele viveu na década de 30 e 40 no Brasil.

De maneira irrefutável, no legado que Barros deixou, a sensibilidade é substância, a matéria-prima de seu projeto estético e também ético, tendo em vista a sua preocupação com o destino do homem. Como consequência das leituras e pesquisas feitas até aqui, é possível pontuar que o poeta detinha essa preocupação, considerando, a respeito disso, não só a sua produção poética como também a entrevista³ que concedeu ao jornalista paulista Bosco Martins, no programa *Fora do eixo*, em que falou sobre seu posicionamento político.

Não são todos que sabem sobre a vida política do poeta. Manoel de Barros ingressou na Juventude do Partido Comunista, na época em que cursava Direito no Rio de Janeiro, por volta dos seus 18 anos. Daquele período, ele revela que teve uma profunda decepção com Luís Carlos Prestes quando soube da sua passeata pró-Getúlio Vargas, depois de tudo o que o

³ O dado que se tem é da postagem do vídeo no site do Youtube, em 25/10/2007, mas esse não necessariamente é o dia da entrevista. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vzeUUXAEdZw>> Acesso em 19 abr. 2015.



presidente havia feito ao militar que revolucionou o país na famosa Intentona Comunista⁴. Vargas perseguiu Prestes e tentou erradicar o movimento, além de prender sua esposa, Olga Benário, deportando-a no porão de um navio alemão, grávida da filha Anita Leocádia Prestes, e entregando-as à polícia da Gestapo. O poeta, então, diz ao entrevistador:

– Até chorei na calçada.... Aquilo era uma aliança política... Eu não podia admitir aquilo. Não tem esse negócio de política, não tem não. Eu achava aquilo falta de caráter. É sacanagem mesmo... O quê que o Prestes tinha que fazer aliança com o Getúlio, se o Getúlio tinha mandado matar a mulher dele, pô?! Eu não admitia isso. Não admiti, de jeito nenhum... Caí fora.

– Mas você continua um homem de esquerda! Dá para se dizer?!

– (Acena positivamente com a cabeça). Eu acho que todo cidadão que se preocupa com a vida do pobre, dos humilhados, dos ofendidos, de modo geral, todo cidadão que se preocupa, ele é de esquerda, mesmo que ele não saiba que é! Eu acho que isso aí é esquerdismo, é socialismo, sabe?

Tomou como relevante compartilhar este trecho da entrevista que ele concedeu porque mostra o seu olhar sensível para os problemas sociais e para os sentimentos do homem, bem como suas violências sofridas, reiterando o papel e o lugar da emoção na sua forma de olhar para o homem, de compreender o mundo e de fazer desenhos verbais com a sua voz, como este: “Há nos santos grandes margens de antros” (BARROS, 2013a, p. 38). Além disso, a fala retrata uma passagem da história que me é inesquecível por dois motivos: o primeiro foi a violência da deportação de Olga Benário Prestes⁵, esposa de Prestes, à polícia da Gestapo, somada a tudo o que ela sofreu no campo de concentração e ao fato de ter sido separada de sua filha, Anita. Posteriormente, por sua deportação, a história de Olga ganhou o mundo pelo ativismo internacional e pelas pressões vindas do mundo inteiro para que sua filha fosse devolvida à avó paterna e pudesse retornar ao Brasil, escapando da polícia da Gestapo e assim tendo um outro destino que não aquele de milhares de crianças judias que perderam o nome e a identidade e viraram apenas um número, indo parar nos abrigos em que os nazistas as obrigavam a ficar e a morrer.

O segundo motivo refere-se à leitura que fiz da obra *Olga*, de Fernando Morais⁶, por ocasião de uma atividade proposta pelo meu professor de história na escola, quando eu cursava o antigo segundo grau. Depois disso, entendo que algo de ruptura aconteceu comigo, positivamente, e eu passei a me interessar ainda mais pelo que significa “ser humano”, “motivações humanas”, “comportamento humano” e “produções do inconsciente”. O que se passava na cabeça e no suposto “coração” de Vargas era, definitivamente, algo que me intrigava.

Por essa razão, assistir a Manoel de Barros proferindo esses comentários sobre o que se passou me proporciona algo alegre porque me remete à recordação desse tempo decisivo de

⁴ A Intentona Comunista, também conhecida como Revolta Vermelha de 35, configurou-se numa tentativa de golpe contra o governo de Getúlio Vargas, ocorrida em novembro de 1935 e organizada por militares em nome da Aliança Nacional Libertadora, tendo recebido apoio do Partido Comunista do Brasil (PCB) e do Comintern. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Intentona_Comunista> Acesso em: 2 nov. 2015.

⁵ É necessário dar relevo a um fato interessante neste contexto: o meu interesse pela psicologia e pela decisão que tomei — de que me tornaria psicóloga — passou por esse fato marcante e, sobretudo, pelo contato com o livro de Fernando Morais, *Olga*. Narrado com mestria pelo jornalista, o livro conta a história dessa mulher judia e comunista que veio ao Brasil e teve uma participação importante no cenário político da Era Vargas.

⁶ MORAIS, F. *Olga*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.



minha escolha profissional, o qual orientou um dado posicionamento ético, estético e político que mantenho hoje. Assim, ao analisar as palavras do próprio poeta, não tenho dúvida de que ele fez da emoção a substância para seus poemas. De acordo com Barros:

É a palavra que vai me desvelando. Eu fico só a veire. De repente estou mais perto de mim do que esta cadeira em que me sento. A palavra me leva para as paixões e para os hospitais. Me deforma e me refaz. A vida da gente se torna o texto. (Está cheirando a Heidegger.) Verifico no meio de tudo que ela, a palavra, é mais erótica do que eu. Tenho até um poema que começa assim:

Uma palavra abriu o roupão para mim
Vi tudo dela:
A escova alta, fofa e de pelos escuros
A doce pevide.
Etc. etc.

A palavra vai me revelando. Um dia me mostra conspícuo. No outro dia venéreo. (BARROS, 2010, p. 103-104).

Tirar das palavras algum motivo de alegria é tarefa das crianças e dos poetas. Uma alegria que vem do silêncio, do brincar e dos brincquedos, do artesanato vivido na infância em que cada peça pode ser construída um tanto longe dos imperativos do cotidiano. A jubilação de que fala o poeta pode ser tanto a de uma grande “faceirice” quanto a de uma aposentadoria honrosa; ambas trazem contentamento. Os vários “eus” de Barros parecem se concentrar nesta prosa poética porque a infância é esse solo do brincar, das descobertas e das experimentações, mas também das frustrações, que pedem reajustes necessários para que a imaginação siga o seu curso. O velho Manoel encontra o menino e suas peraltagens, seus gorjeios, sua “pura jubilação sem compromisso”. Conforme o autor de *Memórias inventadas*:

[...] Na faceirice as palavras me oferecem todos os seus lados. Então, a gente sai a vadiar com elas por todos os cantos do idioma. Ficamos a brincar brincadeiras e brincadeiras. Porque a gente não queria informar acontecimentos. Nem contar episódios. Nem fazer histórias. A gente só gostasse de fazer de conta. De inventar as coisas que aumentassem o nada. A gente não gostasse de fazer nada que não fosse de brinquedo. Essas vadiagens pelos recantos do idioma seriam só para fazer jubilação com as palavras. Tirar delas algum motivo de alegria. Uma alegria de não informar nada de nada. Seria qualquer coisa como a conversa no chão entre dois passarinhos a catar perninhas de moscas. Qualquer coisa como jogar amarelinha nas calçadas. Qualquer coisa como correr em cavalo de pau. Essas coisas. Pura jubilação sem compromissos [...]. (BARROS, 2008, III).

No brincar das crianças e do poeta tudo é permitido, até dizer que “A gente só gostasse de fazer de conta”. Isso faz pensar que a essência da poesia barrosiana é a infância por ele reinventada. As palavras, para Barros, parecem bolas que se pegam na mão para dar piques, ver o seu alcance e o seu movimento; dar saques, como no vôlei, e ver até onde elas vão, com que velocidade, com que força e que surpresas causarão. Nesse brincar, a satisfação pertencia ao brinquedo, ao usar as palavras como brinquedo e, assim, “tirar delas algum motivo de alegria”. Em tempos de produção incessante de informações e de desejos, experimentar uma “alegria de não informar nada de nada” denota ser algo raro. O poetar sobre a infância é esse contato com o tempo do brincar, muitas vezes silencioso, dos sabores inocentes que são



vivididos pelas crianças, um despertar para uma “conversa no chão entre dois passarinhos”, que podem ser poeta e leitor, analista e analisando, crianças brincando e compartilhando experiências. De acordo com Martins, Grácia-Rodrigues e Rodrigues (2010, p. 116): “[...] a experiência se torna um fluxo natural e quase que obrigatório do narrar de Manoel de Barros. É como se a experiência da velhice pudesse encontrar ou reencontrar “[...] uma outra infância, uma outra possibilidade de transgressão”.

Como pensar uma outra infância? Ao frequentar os poemas barrobianos, “as palavras oferecem seus lados” e muitas infâncias vão se mostrando. Nesta outra, o que importa — e o que encanta — é fazer de conta. Na imaginação tudo é permitido, como, por exemplo, “inventar coisas que aumentem o nada”.

A infância barrobianiana convida o leitor a conviver com as imagens que vão surgindo, sem propósito, com fontes jorrando por “todos os cantos do idioma”. Assim, Manoel Wenceslau Gomes de Barros, filho de João e Alice, nascido em Cuiabá em 19 de dezembro de 1916, criado na cidade portuária de Corumbá, na fazenda da família e no colégio interno do Rio de Janeiro, alçou voo e foi para o mundo. Além da proximidade com a Bolívia, morou em Paris e Nova York, onde estudou artes e cinema e bebeu na fonte de muitos poetas e escritores. Ao falar de sua poesia, ele diz:

Minha poesia é muito intuitiva. Quisera que fosse mais primitiva! Eu li livros de mitologia indígena e vivi muitos anos com os índios chiquitos, da Bolívia. Gostava de tomar chicha — uma aguardente de milho — e pescar. Eu tinha fascinação pelas línguas primitivas indígenas. Eles, primeiro que a gente, fizeram árvore virar tatu, criança nascer de árvore. O poeta é um inocente que é ligado a essas coisas primitivas, apesar dos estudamentos. (BARROS, 2010, p. 159).

150

Apesar dos “estudamentos” necessários ao ofício do poeta, o que sua escrita evoca é esse retorno à inocência e à gratuidade presentes na infância. Essa inocência parece ligar-se à jubilação descompromissada, porque o compromisso do poeta não é com a verdade, “[...] senão que talvez com a verossimilhança. Não há de ser com a razão, mas com a inocência animal que se enfrenta um poema” (BARROS, 1990, p. 316). Nessa conexão com as “coisas primitivas” e nesse exercício de poetar sobre a infância, com base na “inocência animal”, entra em cena esse aspecto da dependência, em aproximação ao que os bebês vivem no início da vida, no momento em que eles estão “entregues” aos cuidados maternos e dependem absolutamente das suas mães⁷. Elas são sua referência inicial de mundo, o aconchego, o ambiente que recebe, aquece e acalma quando as coisas vão bem. Mesmo sendo velho, Barros leva o leitor a pensar que conhece muito bem esse tempo do início ao transitar pelas origens de sua vida e das palavras, da dependência que parece ter fruído e que ficou como um bom registro. Hipoteticamente, ao ter vivido essa experiência da dependência absoluta de forma positiva, o poeta demonstra quão benéfica ela é porque dá condição para que as invenções possam acontecer. Em vários poemas, sobretudo nos capítulos de prosa poética das *Memórias inventadas*, aparece uma mãe cheia de ternura, com um olhar compreensivo, que pode ter sido real ou não, mas que de alguma forma está viva poeticamente em Barros. Além disso, o

⁷ O conceito de dependência absoluta está presente na obra de Winnicott como sua espinha dorsal. Aparece ao longo de toda a sua teoria e diz respeito a esse primeiro tempo de vida do bebê, que é decisivo para a sua constituição psíquica.



sujeito lírico deixa explícita a dependência desse ambiente poético que é formado por “bem-estar”, em que a mãe, o pai, o irmão e a avó são tão importantes quanto os caracóis, o esticador de horizonte, o muro, a garça, Proust e o traste. Essa mãe-ambiente deu condição ao poeta para mergulhar nesse brincar criativo que expandiu a sua capacidade inventiva, contagiando os leitores com a possibilidade de experimentar o “gosto poético”.

A fim de demonstrar a relação existente entre a reflexão proposta e o texto poético, trago ao texto um capítulo da prosa poética de Barros, que integra suas *Memórias inventadas*:

FRASEADOR

Hoje eu completei oitenta e cinco anos. O poeta nasceu de treze. Naquela ocasião escrevi uma carta aos meus pais, que moravam na fazenda, contando que eu já decidira o que queria ser no meu futuro. Que eu não queria ser doutor. Nem doutor de curar nem doutor de fazer casa nem doutor de medir terras. Que eu queria era ser fraseador. Meu pai ficou meio vago depois de ler a carta. Minha mãe inclinou a cabeça. Eu queria ser fraseador e não doutor. Então, o meu irmão mais velho perguntou: Mas esse tal de fraseador bota mantimento em casa? Eu não queria ser doutor, eu só queria ser fraseador. Meu irmão insistiu: Mas se fraseador não bota mantimento em casa, nós temos que botar uma enxada na mão desse menino pra ele deixar de variar. A mãe baixou a cabeça um pouco mais. O pai continuou meio vago. Mas não botou enxada. (BARROS, 2003, VII).

Assim como o pai do eu lírico, o leitor também fica “meio vago” diante da multiplicidade de imagens que lhe são oferecidas. O poeitar dessas *Memórias inventadas* vem acompanhado pela força da imaginação e do gestual humano. Então, essa prosa poética, dependendo da leitura que é feita, pode se transformar em esquete teatral, em que se vislumbram os movimentos corporais e a cena familiar do anúncio de uma escolha pela poesia, pela sensibilidade, ao invés da enxada da razão. O texto cresce no olho do leitor porque é alimentado pelo dinamismo das imagens que vertem uma emoção. O pai meio vago é uma imagem sugestiva de como são os humanos quando se deparam com o não saber e com a novidade. A mãe inclinando a cabeça indica o quanto a comunicação mais efetiva não é aquela que se sustenta exclusivamente nas palavras. Pai e mãe tentam acompanhar a vontade do filho de ser poeta, de ser “fraseador”. O poeta ensina como é possível respeitar a vontade de uma criança. O que se diferencia em Manoel de Barros, portanto, não é a inovação de algum tema metafísico em especial, mas, sim, o jeito novo que ele encontra de dizer as coisas, que evidencia proximidade e sintonia com a experiência analítica, quando, depois de muito dizer, de exercitar os desencontros, *o insight* acontece, isto é, o sentido se manifesta porque é compartilhado nesse exercício de encontrar as palavras dentro dos silêncios e da impossibilidade de dizer. Dependendo do “jeito” como se diz algo, tudo pode ser diferente e causar novas repercussões. Sobre isso, Barros teceu um comentário na entrevista concedida à Martha Barros:

Tudo, creio, já foi pensado e dito por tantos e tontos. Ou quase tudo. Ou quase tontos. De modo que não há novidade debaixo do sol — e isso também já foi dito. “Os temas do mundo são pouco numerosos e os arranjos são infinitos” – falou Barthes. Então, o que se pode fazer de melhor é dizer de outra forma. É des-ter o assunto. Se for para tirar gosto poético, vai bem perverter a linguagem. Não bastam as licenças poéticas, é preciso ir às licenciosidades. Temos de molecar o idioma para que ele não morra de clichês [...]. (BARROS, 1990, p. 312).



O que parece contribuir à escrita diz respeito ao intertexto, no diálogo com Barthes, tanto quanto “os arranjos infinitos” latentes nessa experiência do dizível e do indizível, de reimaginar a vida pelo prisma da sensibilidade e da infância. Essa ideia se articula à outra noção que se agrega ao texto: os devaneios voltados para a infância, postulados por Bachelard, e que Barros tomou como importante fonte de leitura e de trabalho. As *Memórias inventadas* evidenciam ser a concretização desse exercício de poetar sobre a infância, na qual “vive essa memória de cosmos”, em que “os vínculos e a alma humana são fortes” (BACHELARD, 2009, p. 114). Portanto, os devaneios voltados para infância merecem uma atenção especial, de acordo com Bachelard (2009, p. 93-94):

[...] há devaneios tão profundos, devaneios que nos ajudam a descer tão profundamente em nós mesmos que nos desembaraçam da nossa história. Libertam-nos do nosso nome. Devolvem-nos, essas solidões de hoje, às solidões primeiras. Essas solidões primeiras, essas solidões de criança, deixam em certas almas marcas indeléveis. Toda a vida é sensibilizada para o devaneio poético, para um devaneio que sabe o preço da solidão.

Solidão, tempo de criação, soltura para a imaginação. Ser livre é viver a boa solidão. É no repouso e no silêncio que se franqueia o acesso às invenções e às escutas: de si e do outro, dos muitos “eus” que nos habitam e que se encontram no poeta. Somente assim é possível libertar-se da prisão de um único nome. Através da recuperação das solidões primeiras, inaugura-se um espaço de vitalidade, um espaço psíquico onde são acolhidas as diferenças, as nuances, as perturbações, o caótico, as imprecisões, mas também os devaneios, a capacidade de imaginar outros mundos, a esperança, ou seja, o tempo de constituição do sujeito na infância. Segundo Bachelard (2009, p. 97):

Ao sonhar com a infância, regressamos à morada dos devaneios, aos devaneios que nos abriram o mundo. É esse devaneio que nos faz primeiro habitante do mundo da solidão. E habitamos melhor o mundo quando o habitamos como a criança solitária habita as imagens. Nos devaneios da criança, a imagem prevalece acima de tudo. As experiências só vêm depois. Elas vão a contravento de todos os devaneios de alçar vôo. A criança enxerga grande, a criança enxerga belo. O devaneio voltado para a infância nos restitui à beleza das imagens primeiras [...]. As raízes da grandeza do mundo mergulham numa infância.

A poética de Barros é banhada por esta dimensão da “grandeza do mundo mergulhada numa infância”. No “espaço potencial poético”⁸, no qual o devaneio é o veículo que conduz o leitor até o mergulho em si, a partir da profundidade do mundo e de suas experiências, a infância e o ordinário se apresentam como as fontes fundamentais desse “arrevessar-se” e desse renovar-se.

⁸ O espaço potencial é um importante conceito winnicottiano e diz respeito a uma área intermediária, a área de ilusão, também compreendida como criação, em que entre a mãe e o bebê, existe uma ligação, uma transicionalidade, que não é nem a mãe somente, nem o bebê somente, mas é um espaço entre eles, que não é nem de união, nem de separação e que garante a possibilidade de encontros, de trocas e que diz desse tempo primordial onde a criatividade se instala e protege o bebê para o posterior encontro e troca com o mundo e com a realidade. Cf. WINNICOTT, D.W. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.



Fausto Wolff, jornalista e editor de *O pasquim*, dá um depoimento no documentário *Só dez por cento é mentira*, em que comenta sobre a “genialidade de Manoel”. Segundo ele, levará uns dez mil anos para surgir outro poeta desse estatuto. Concordo com Wolff e acolho sua constatação, visto que o poeta pôde reunir no seu escrito tantos adjetivos que ficaria impossível tentar listá-los.

Ao finalizar este artigo, gostaria de propor que os seus poemas são uma espécie de *setting*, não do enquadre psicanalítico, das regras e combinações que perfazem a moldura de um encontro entre paciente e analista, mas um *setting poético*, um espaço voltado ao psíquico e à imaginação, à renovação do psiquismo do homem e aos seus tantos nascimentos e renascimentos. Uma “casa-*setting*-ínfima” que oferece generosamente, através dos poemas, ao leitor, a possibilidade de se experimentar tomando “os desvios”, aproximando-se dos mistérios, sendo anormal, botando delírios nas palavras e na sua vida. Trata-se de viver acontecimentos que possibilitem a recuperação e a revitalização do simbólico como fonte que renova o Ser. “Des-encobrir” o simbólico é onde reside a força da poesia de Manoel de Barros, porque “O símbolo é, portanto, uma representação que faz *aparecer* um sentido secreto; ele é a epifania de um mistério” (DURAND, 1995, p. 15). De fato, nos poetas, “há uma fonte que se alimenta de escuros”. Em Manoel, há uma outra, que se sobrepõe a essa, que se alimenta de infância, de restos, de origens e de amores. O cosmos, a vida e um caracol são esse escuro que encanta e provoca. Manoel se dispõe a abrir a caixa, convidando o leitor a “inventar para se conhecer e a criar as suas memórias, a desbiografar-se”.

Manoel foi tardiamente reconhecido e agraciado pela crítica. Recebeu, entre muitos outros prêmios, dois Jabutis de Literatura. O primeiro veio em 1989, na categoria poesia, pelo livro *O guardador de águas*. O segundo aconteceu em 2002, na categoria livro de ficção, pela obra *O fazedor de amanhecer*. Todavia, o artífice *das Memórias inventadas* sublinha no documentário *Só dez por cento é mentira* que é o poeta mais lido do Brasil e o que mais vende livros de poesia. Por essas razões, acrescenta que se sente amado pelos seus leitores e que essa é a sua maior crítica. Após ter vivido muito tempo no Rio de Janeiro, regressou a Mato Grosso do Sul e passou a viver em Campo Grande, levando uma vida mais reclusa, “gastando” muito tempo no seu escritório em meio aos seus livrinhos de anotações, seus desenhos, seus lápis e seus dicionários.

O método do “desbiografar-se” também envolve Manoel de Barros, o ser biológico e cronológico. O filho de João e Alice, juntamente com sua esposa Stella, perdeu dois filhos, João, que aparece no documentário, e Pedro, que sofreu um acidente. Somadas à morte do amigo Bernardo, essas perdas golpearam o poeta e o fizeram se incrustar mais profundamente “em suas inscrições rupestres”⁹.

Em 2013, fui a Campo Grande participar de um congresso de psicanálise organizado pela FEBRAPSI (Federação Brasileira de Psicanálise) e apresentei um trabalho sobre Manoel de Barros, já sobre esse diálogo entre poesia e psicanálise. Havia um desejo e uma curiosidade de conhecê-lo, justamente pelo fato de circular uma informação de que ele tinha por hábito receber pesquisadores e interessados na sua poesia em sua casa. Então, entrei em contato por telefone, e sua filha, Martha Barros, atendeu-me. Foi cordial e receptiva comigo,

⁹ Cf.: KEMPFER, A.; MARTINS, B. Aos 97 anos, Manoel de Barros renasce em “Bernardo” e com poesia inédita. *Campo Grande News*, Lado B, 19/12/2013. Disponível em: <<http://www.campograndenews.com.br/lado-b/artes-23-08-2011-08/aos-97-anos-manoel-de-barros-renasce-em-bernardo-e-com-poesia-inedita>> Acesso em: 06 mai. 2016.



manifestando contentamento por saber de minha pesquisa. Com voz delicada no início, ao ser indagada sobre a possibilidade de o poeta me receber, foi enfática: “— Nesse momento, é impossível. Num outro momento, quem sabe. Papai está muito frágil e não tem recebido ninguém”. Apesar de lamentar, entendi e agradeci. Mesmo assim, decidi que iria conhecer a casa pelo lado de fora e experimentar como seria me deparar com esse espaço, viver uma emoção. Dirigi-me até o endereço e tirei da bolsa a máquina fotográfica, fotografando alguns ângulos, “experimaginando” como ele seria ao vivo. O que haveria atrás da porta, do imóvel de número 363, naquela pacata rua da capital de Campo Grande?

Num interessante artigo¹⁰ que aborda as *Memórias inventadas* de Barros e sua relação entre o tempo simultâneo em que elas acontecem, isto é, de serem experimentadas e imaginadas, enxergo uma aproximação com a narração dessa experiência que vivi e que acabo de descrever. No início da psicanálise, Freud já antevira essa relação do aparelho psíquico como sendo um aparelho de memória e de linguagem. Entretanto, seu pensamento avançou, e ele definiu o aparelho psíquico no conhecido texto *A interpretação dos sonhos (1900)*¹¹ como sendo um aparelho ótico. Certamente, esta é apenas uma referência que agrego para dar força à argumentação e para demonstrar que a imaginação, a memória e a linguagem caminham juntas. O mais interessante, no entanto, é quando elas podem ser aproximadas pela “experimaginação” do poeta, que nos ensina, apontando um novo jeito de caminhar, mais aprazível e mais lúdico. Para Martins, Grácia-Rodrigues e Rodrigues¹²:

O poeta vivencia uma singular identidade, que reflete múltiplos eus-líricos e forja uma infinidade de eus-poéticos, coadunando seres imaginados à infância experimentada, vivida. A infância, peraltada no Pantanal, funde-se e confunde-se no palimpsesto dos “pântanos” da memória do homem, do poeta e dos seres mnésicos com os quais convive e com aqueles, biografáveis, que resgata do passado longínquo. São, portanto, memórias simultaneamente experimentadas e imaginadas — numa palavra, as *Memórias inventadas* e todas as incursões poético-ficcionais de Manoel de Barros são “experimaginadas”.

Após tantas “experimaginações”, o marido de Stella e amigo de Bernardo alçou seu último voo, no dia 14 de novembro de 2014, aos 97 anos, ascendendo para a infância e para outros encontros com figuras que o esperavam há tempos para continuar o diálogo: Gógol, Bernardo, Vieira, Oswald, Chaplin, Bruñel, tantos outros. Deixou para os seus leitores, além das produções e das “magias miúdas”, os seus “escutamentos” e aqueles que fez de Bernardo, que tanto lhe inspirou e de quem obteve tantos “aprendimentos”:

¹⁰MARTINS, W.; GRÁCIA-RODRIGUES, K.; RODRIGUES, R. A infância que se entrega aos pântanos: as memórias “experimaginadas” de Manoel de Barros. *Letras&Letras*, Uberlândia 26 (1) 101-120, jan./jun.2010.

¹¹ FREUD, S. (1900). *A interpretação dos sonhos*. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro, Imago, 1996. v. IV, V.

¹² MARTINS, W.; GRÁCIA-RODRIGUES, K.; RODRIGUES, R. A infância que se entrega aos pântanos: as memórias “experimaginadas” de Manoel de Barros. *Letras & Letras*, Uberlândia, n. 26, v. 1, p. 101-120, jan./jun.2010. p.117.



POIS POIS

O Padre Antônio Vieira pregava de encostar as orelhas na boca do bárbaro.
Que para ouvir as vozes do chão
Que para ouvir a fala das águas
Que para ouvir o silêncio das pedras
Que para ouvir o crescimento das árvores
E as origens do ser. Pois Pois.
Bernardo da Mata nunca fez outra coisa
Que ouvir as vozes do chão
Que ouvir o perfume das cores
E o formato dos cantos. Pois Pois.
Passei muitos anos a rabiscar, neste caderno, os escutamentos de Bernardo.
Ele via e ouvia inexistências.
Eu penso agora que esse Bernardo tem cacoete para poeta
(BARROS, 2013b, p. 47).

Esse poema indica a complexidade de ler Manoel de Barros e a riqueza presente no interior de cada verso. Como se sabe, o Padre Antônio Vieira e sua obra foram marcantes no pensamento barroiano. Barros, no primeiro verso, deixa uma pista que parece levar ao *Sermão da Sexagésima*¹³. Neste sermão, Vieira faz referência ao texto do Evangelho e fala nos pregadores da palavra divina que saem a semeá-la, dos ouvintes, dos bons e maus ouvintes, dos homens com coração de pedra e de vontades endurecidas.

Penso que “desbiografar-se” diz respeito a escutar o invisível e dele retirar a força sagrada da palavra, restaurando o seu poder de palavra que é isca, para que os homens possam pescá-la. Nesse exercício de busca, de silêncio e de ócio, a isca-palavra se oferece para ser escutada pelo poeta que lhe dá voz, corpo, forma, ritmo, emoção, cor e vida.

155

REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes: 2009.

BARROS, Manoel de. Conversas por escrito. In: _____. *Gramática expositiva do chão* (Poesia quase toda). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990, p. 305-343.

_____. *Manoel de Barros*. Encontros. Organização de Adalberto Muller. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

_____. *Memórias inventadas: a infância*. São Paulo: Planeta, 2003.

_____. *Memórias inventadas: a terceira infância*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.

¹³VIEIRA, P.A. *Sermão da sexagésima*. v.2, São Paulo: Edameris, 1965. O sermão foi pregado na capela real no ano de 1655. Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/vieira-antonio-sermao-sexagesima.html>>. Acesso em 09 mai. 2016.



BARROS, Manoel de. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013a.

_____. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013b.

GRÁCIA-RODRIGUES, K. *De corixos e de veredas: a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e Guimarães Rosa*. (Tese de doutorado.) Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras. 318 p. Disponível em: <http://www.fclar.unesp.br/agenda-pos/estudos_literarios/785.pdf> Acesso em: 03 mai. 2016.

DURAND, G. *A imaginação simbólica*. Trad. Liliane Fitipaldi. São Paulo: Cultrix, 1995.

FREUD, S. (1900). *A interpretação dos sonhos*. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro, Imago, 1996. v. IV, V.

KEMPFER, A.; MARTINS, B. Aos 97 anos, Manoel de Barros renasce em “Bernardo” e com poesia inédita. *Campo Grande News*, Lado B, 19/12/2013. Disponível em: <<http://www.campograndenews.com.br/lado-b/artes-23-08-2011-08/aos-97-anos-manoel-de-barros-renasce-em-bernardo-e-com-poesia-inedita>> Acesso em: 06 mai. 2016.

MARTINS, W.; GRÁCIA-RODRIGUES, K.; RODRIGUES, R. A infância que se entrega aos pântanos: as memórias “experimaginadas” de Manoel de Barros. *Letras&Letras*, Uberlândia 26 (1) 101-120, jan./jun.2010.

156

MORAIS, F. *Olga*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SILVA, C. S. Manoel de Barros: lírica, invenção e consciência criadora. *Revista Fronteiras*. v. 5, n. 5, São Paulo, 2010.

VIEIRA, P.A. *Sermão da sexagésima*. v. 2, São Paulo: Edameris, 1965. O sermão foi pregado na capela real no ano de 1655. Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/vieira-antonio-sermao-sexagesima.html>>. Acesso em 09 mai. 2016.

WINNICOTT, D.W. *O brincar e a realidade*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

Recebido em 10/06/2017
Aprovado em 25/06/2017



O mundo renovado por Manoel de Barros¹

The world renovated by Manoel de Barros

Yanna Karlla CUNHA²
Raquel SOUZA³

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo apresentar uma análise do nascimento do andarilho Bernardo, no *Livro de pré-coisas*, na poética de Manoel de Barros, publicado em 1985, como estratégia estética para renovar o olhar sobre o sujeito e seu mundo circundante. Em seus versos, nessa obra, a personagem adquire um caráter mítico, de criação e, assim, por vezes, assemelha-se a imagem do homem primordial, com sua adesão pura a natureza. Desse modo, os elementos naturais, o narrador e a personagem estão em constante movimento no tempo e no espaço, sendo a imaginação a força motriz de seus versos. Sendo assim, para mostrar que o espaço do Pantanal deixa, aos poucos, a função de representar o geográfico e vai ganhando contorno cósmico pautamo-nos na teoria de Gaston Bachelard, de Octávio Paz e de Mircea Eliade.

PALAVRAS-CHAVE: Bernardo. Natureza. Manoel de Barros.

ABSTRACT: This work has a its goal to present an analyses about the birth of wanderer Bernardo, in the book *Livro de pré-coisas*, in the poetry of Manoel de Barros, published in 1985, as an aesthetic strategy to the look on the subject and its world. In its verses, this work, the character gains a mythical form, of creation and, sometimes, it resembles to the primordial men image, with its pure adhesion to nature. Thus, the natural elements, the narrator and the character are in a constant time-space movement, being the imagination the driving force of its verses. Therefore to show that the space of pantanal leaves, slowly, the function to represent the geographic and is gains cosmic contours, we will design on the theory of Gaston Bachelard, Octavio Paz and Mircea Eliade.

KEYWORDS: Bernadardo. Nature. Manoel de Barros.

Introdução

Em *Memórias inventadas: terceira infância*, Manoel de Barros aponta os andarilhos como uma das fontes de sua poesia, juntamente com as crianças e os pássaros. Para o poeta, os andarilhos têm linguagem de chão e, portanto, ao percorrer seus ermos encontra-se com o

¹ Este artigo é o recorte da dissertação intitulada *O andarilho Bernardo, de Manoel de Barros*, defendida em 2015, na Universidade Federal do Rio Grande.

² Universidade Federal do Rio Grande – FURG. Programa de Pós-Graduação em História da Literatura. Rio Grande – RS – Brasil. CEP: 96203-900. E-mail: yannakarlla1@hotmail.com

³ Universidade Federal do Rio Grande – FURG. Docente do Programa de Pós-Graduação em História da Literatura. Rio Grande – RS – Brasil. CEP: 96203-900. E-mail: raquelrolando2@hotmail.com



ínfimo dos seres e das coisas. Além disso, a imagem do andarilho aparece associada com a ideia de errância, de liberdade e de desprendimento às normas. Por meio desses traços, percebe-se uma criação poética despojada de temas grandiosos sob o ponto de vista de uma sociedade capitalista, o que, conseqüentemente, reflete na escolha dos recursos estéticos.

Deparamo-nos com várias imagens e personagens relacionados ao arquétipo do andarilho na produção poética de Manoel de Barros, porém para este artigo focaremos a análise no nascimento do personagem Bernardo da Matta por função e por sua importância no universo poético de Manoel de Barros. A intenção é perceber a relação do sujeito poético Bernardo com o mundo ficcional no qual está inserido, o qual surge como possibilidade de renovação do mundo circundante do poeta e, também, do leitor.

Bernardo aparece (nasce) pela primeira vez no *Livro de pré-coisas*, publicado em 1985. Esta obra, como um todo, adquire um caráter mítico, de criação e, assim, por vezes, a personagem assemelha-se à imagem do homem primordial, com sua *adesão pura à natureza*. É importante apresentar a proposta deste livro porque é nele que se condensa o mundo no qual surge esse sujeito ficcional, dando coerência às suas ações e ao seu modo de estar e pensar o mundo.

Estruturalmente, o livro está dividido em quatro partes: Ponto de Partida, Cenários, O personagem, Pequena história natural. Percorrer os poemas que compõem essas partes é empreender-se uma viagem (excursão) ao interior do Pantanal. Cenários, personagens, seres, objetos estão em constante “deformação”. O movimento que *deforma* os objetos é possível, porque o poeta parte da imaginação como força motriz de seus versos.

Além disso, os elementos naturais, o narrador e a personagem principal estão em constante movimento no tempo e no espaço. Bernardo, mais conhecido como Bernardão, é uma personagem construída a partir de um tempo e de um espaço singular. Caminha por *lugares desapercibidos* e não possui *apetrechos de idioma*, por isso vai nascendo de seus vazios.

O Pantanal imaginário: tempo, espaço e personagem.

Tempo

Mircea Eliade (1992) propõe a divisão do tempo em profano e sagrado no intuito de mostrar o quanto a nossa experiência do tempo revela diferenças na apreensão do mundo que nos rodeia. Para este teórico das religiões, o tempo profano é homogêneo, contínuo; enquanto o tempo sagrado é heterogêneo, rompe com a duração dos atos profanos, cuja principal característica é a reatualização, no presente, de um acontecimento primordial.

Sendo assim, afirmar a diferença entre tempo profano e tempo sagrado é também afirmar duas visões de mundo que ora se contradizem ora se complementam. O mundo por mais profano que seja não deixa de experimentar a sacralidade de alguns rituais, lugares, objetos etc., mesmo que inconscientemente. Para Eliade

A intencionalidade decifrada na experiência do Espaço e do Tempo sagrados revela o desejo de reintegrar uma situação primordial: aquela em que os deuses e os



Antepassados míticos estavam presentes, quer dizer, estavam em via de criar o Mundo, ou de organizá-lo ou de revelar aos homens os fundamentos da civilização. Essa “situação primordial” não é de ordem histórica, não é cronologicamente calculável; trata-se de uma anterioridade mítica, do Tempo da “origem”, do que se passou “no começo”, in principiam. (ELIADE, 1992, p. 48).

Octavio Paz (1982, p. 74) retoma essa divisão do tempo ao afirmar que “em todas as sociedades existem dois calendários. Um rege a vida diária e as atividades profanas; outro, os períodos sagrados, os ritos, as festas”. No primeiro, temos a passagem do tempo a partir de porções quantitativas que se apresentam de modo sucessivo e contínuo; enquanto no segundo percebe-se o rompimento da sucessão do tempo em prol da repetição de um instante.

O teórico mexicano retoma essa divisão para aproximar a poesia do tempo sagrado, pois esta, na grande maioria das vezes, rompe com o tempo histórico e instaura o instante. Para ele, poesia e religião são revelações, porém a primeira não prescinde da autoridade divina. A imagem literária “é sustentada em si mesma, sem que seja necessário recorrer nem à demonstração racional nem à instância de um poder sobrenatural” (PAZ, 1982, p.166). Ou seja, sua revelação se dá do homem a si mesmo, enquanto que a revelação religiosa um mistério que é alheio a nós mesmos.

Ademais, no poema as amarras entre passado/presente/futuro são desfeitas, pois como bem observou Paz (1982, p. 80) “o poeta lírico, ao recriar sua experiência, convoca um passado que é um futuro. Essa imitação é a criação original: evocação, ressurreição e recriação de algo que está na origem dos tempos”. A poesia potencializa a ruptura com o fluir temporal profano do mesmo modo que o homem religioso o faz por meio de seus ritos.

159

É nessa aproximação da produção poética com o tempo sagrado que gostaríamos de apresentar o mundo renovado de Barros. No entanto, o sagrado na poesia não está restrito ao fato religioso em si, mas sim ao sentido de superação do tempo histórico, presente, que é ao mesmo tempo afirmação e transcendência.

A palavra poética, para Octavio Paz, liga o homem ao mundo, visto que muitas vezes existe uma distância entre essas duas instâncias, uma distância essencialmente temporal. Observa, ainda, que o homem “renuncia à sua humanidade seja regressando ao mundo natural, seja transcendendo as limitações que são impostas por sua condição” (PAZ, 1982, p. 43).

O homem liga-se ao mundo no instante poético. Sobre o assunto, Bachelard (2010, p. 94) diz que “é para construir um instante complexo, para atar, nesse instante, simultaneidades numerosas, que o poeta destrói a continuidade simples do tempo encadeado”. Esse instante poético “nos abre uma possibilidade que não é a vida eterna das religiões nem a morte eterna das filosofias, mas um viver que envolve e contém o morrer, um ser isto que é também um ser aquilo.” (PAZ, 1982, p. 188).

Pode-se encontrar essa ideia em *Livro de pré-coisas* e também na personagem aqui discutida, pois ao mesmo tempo em que Bernardo é o homem primordial, o homem do passado, é, também, a possibilidade de um novo homem. Ou seja, ao tornar presente esse homem que está na origem do tempo pantaneiro, Manoel de Barros abre a possibilidade de recriação de um novo homem no instante.



Ainda tratando da relação com o tempo, convém mencionar que Bachelard (2010) o divide, para análise, em duração e em instante. Para o teórico francês, a duração é baseada numa filosofia da ação, enquanto o instante numa filosofia do ato. A diferença é que na perspectiva da ação esta é “sempre um desenrolar contínuo que se situa entre a decisão e o objetivo”, ao passo que o ato “é antes de tudo uma decisão instantânea, e é essa decisão que encerra toda a carga de originalidade” (BACHELARD, 2010, p. 23-24). Nesse sentido, a errância de Bernardo é antes de tudo um ato, pois o afasta de uma ideia de tempo físico, computado em consonância com o relógio.

Vejamos melhor essa abordagem no poema que trata sobre o tempo original:

Nos primórdios

Era só água e sol de primeiro este recanto. Meninos cangavam sapos. Brincavam de primo com prima. Tor-do ensinava o brinquedo “primo com prima não faz mal: finca finca”. Não havia instrumento musical. Os Homens tocavam gado. As coisas ainda inominadas. Como no começo dos tempos.

Logo se fez a piranha. Em seguida os domingos e os Feriados. Depois os cuiabanos e os beira-corgos. Por fim o cavalo e o anta batizado.

Nem precisava dizer cresci e multipliquei. Pois já se faziam filhos e piadas com muita animosidade.

Conhecimentos vinham por infusão pelo faro dos bugres pelos mascastes.

O homem havia sido posto ali nos inícios para campear e hortar. Porém só pensava em lombo de cavalo. De forma que só campeava e não hortava. (...)

(BARROS, 2010, p. 210).

O tom deste fragmento faz alusão aos textos de criação de um Cosmos. Evoca o tempo de origem, neste caso o tempo de origem do espaço pantaneiro. A caracterização da lide de campear como livre e andeja transcende ao aspecto espacial e pode ser pensada também em relação ao tempo. Se no início do livro a narração se dava no presente, aos poucos se depara com poemas como este que remete a outros tempos. A narração não é linear, temporalmente, mas é possível recriar o espaço a partir do tempo primeiro, com o poema *Nos primórdios*, até chegar aos *Veios escatológicos*.

Sendo assim, *Nos primórdios* o tempo almejado é, então, anterior à nomeação das coisas e dos seres. Tempo em que a imagem e o símbolo são mais importantes que conceitos e denominações. Essa ideia está em Bachelard (2010, p. 25) quando diz que “ao quebrar a cadeia linear e contínua da duração dos fatos e instaurar um tempo de duração intensa, vertical, com aspectos circulares, a poesia provoca o jorro do instante, numa plenitude parecida com a união mística, relembrando nossa prê-consciência edênica”.

O par água/sol como os primeiros elementos naturais na origem do tempo mostra-se importante para entender a ambivalência entre chuva/seca presente nas terras pantaneiras. Pode ser lido tanto em sua materialidade, quanto na relação simbólica que estabelece: que neste caso poderia ser pensado como a fluidez das águas e a intensidade do fogo (sol). A



periodicidade das chuvas marca uma visão cíclica do tempo, regido pela natureza e não pela vontade do homem.

Esse ar de retomada a um tempo passado também está presente no poema *A volta (voz interior)*, no qual Bernardo relembra alguns acontecimentos enquanto percorre seu trajeto:

O brejo era tudo bruto. Notícias duravam meses. Mosquito de servo era nuvem. Entrava pela busca do vivente. Se bagualeava com a lua. Gado comia na larga. Mansei muito animal chucro nesses inícios. Hoje não monto mais. Não presto mais para cavalo.” (BARROS, 2010, p. 224).

Percebe-se que a volta, que dá nome ao poema, é uma volta ao tempo passado, ao tempo onírico que se contrapõe ao tempo presente da expressão. Os verbos no pretérito imperfeito cumprem a função de intensificar a duração dos acontecimentos neste passado lembrado, ou seja, o sujeito ao trazer esse tempo para o texto pretende permanecer nele.

A lembrança do tempo perdido também está presente no poema *De calças curtas*. A personagem elenca uma série de ações que fazia no tempo pueril, como “Pôr freio em cachorro e montar de espora. Pealar por-/co no quintal. Correr na chuva de prancha. Pelotear passarinhos e soprar no cu dos semimortos a fim que ressuscitem. Fazer besouro nadar em querosene. Esfregar pimento no olho do irmãozinho. (...)” (BARROS, 2010, p. 226). As ações transitam entre o plano concreto e abstrato, pois não há separação entre o que se viveu no plano real e no plano imaginário.

161

Espaço

Ao perceber os seres e as coisas descartadas pela sociedade, Manoel de Barros vai construindo um espaço na linguagem para acolhê-los. Para um sujeito poético como Bernardo, tece um espaço cosmogônico capaz de abrigá-lo. Segundo Bachelard (1988), pela cosmicidade de uma imagem recebemos uma experiência de mundo, mas essa recepção não exclui a experiência do sujeito que lê. Essa confluência permite que o leitor encontre o ser sonhante na imagem literária e, neste caminho, se reconstrua como sujeito.

Se a cosmologia mostra-se como uma maneira de explicar e compreender a origem do mundo e de como ele se mantém, em *Livro de pré-coisas* o tom cosmogônico visa contextualizar espaço de origem de Bernardo/pantaneiro. No entanto, por se tratar de uma obra ficcional, é pelo viés da imaginação que analisaremos esse espaço.

Para Bachelard (1988), no devaneio do poeta “o mundo é imaginado, diretamente imaginado”. O sonhador, “em seu devaneio sem limite nem reserva, se entrega de corpo e alma à imagem que acaba de encantá-lo”. Essa entrega à imagem faz com que o devaneante imagine o mundo em sua grandeza, visto que a imagem passa a representar uma visão de mundo e, assim, o devaneio cósmico “nos faz habitar um mundo; dá ao sonhador a impressão de *em casa* num universo imaginado” (1988, p. 170).

Essa sensação de imaginar o mundo nos traz um conforto, contribui para o repouso e para tranquilidade do ser na medida em que nos dá a impressão de unidade. Cabe destacar que



essa unidade é um constructo, portanto sempre provisória. Imaginamos um cosmos no qual queremos repousar, ou seja, é cosmos da palavra, que existe pela linguagem e pela capacidade imaginativa.

Poesia é, nesse sentido, criação de um mundo e junto a isso “para cada mundo inventado, o poeta faz nascer um sujeito que inventa. Delega seu poder de inventar ao ser inventado” (1988, p. 196). É, portanto, a consciência da imaginação que Bachelard quer destacar; uma consciência que não elimina o poder de “maravilhamento” diante da imagem.

Manoel de Barros é um sonhador das palavras, nos encanta com seus devaneios poéticos e com a imensidão atribuída às pequenas coisas do cotidiano. Adverte seu leitor, logo no início, acerca do material poético da obra *Livro de pré-coisas*:

Anúncio

Este não é um livro sobre o Pantanal. Seria antes uma
anúnciação. Enunciados como que constativos. Man-
chas. Nódos de imagens. Festejos de linguagem.

Aqui o organismo do poeta adoece a Natureza. De
Repente um homem derruba folhas. Sapo nu tem voz
de arauto. Algumas ruínas enfrutam. Passam louros
crepúsculos por dentro dos caramujos. E há pregos primaveris...

(Atribuir-se natureza vegetal aos pregos para que
eles brotem nas primaveras... Isso é fazer natureza.

Transfazer.)

Essas pré-coisas de poesia.

(BARROS, 2010, p. 1997)

Essa advertência, juntamente com o acréscimo da palavra poética, no subtítulo “roteiro para uma excursão poética no Pantanal”, deixa claro que o Pantanal que aparece no texto é um Pantanal imaginário, ou seja, é uma “anúnciação”, construído a partir dos “festejos de linguagem”, “nódos de imagens”. Além do sentido de anunciar, tornar conhecido, anúncio também corresponde ao significado de “notícia, levada pelo anjo Gabriel à Virgem Maria, de que ela seria a mãe do Filho de Deus”. Após perceber esse sentido, volta-se novamente ao título “Anúncio” para reforçar seu sentido de “sinal que indica acontecimento futuro” e sua relação com o sagrado (HOUAISS, 2009, p. 151).

Barros coloca, então, seus leitores diante de uma viagem imaginária, na qual a palavra assume a condição profética, inusitada. O movimento dessa viagem é para tirar-nos do senso comum, romper as limitações da realidade e nos transportar para o mundo construído na imaginação, pois “imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma vida nova” (BACHELARD, 2001, p. 2).

Essa ideia vai ao encontro do verso escolhido para dar título a esse trabalho: *Poeta precisa inventar outro mundo*. É, então, a partir desse olhar inventivo que nos questionamos: que Pantanal é esse que surge em *Livro de pré-coisas*? Com a palavra, o próprio narrador mostra este espaço:



Narrador apresenta sua terra natal

Corumbá estava amanhecendo.
Nenhum galo se arriscava ainda.
Ia o silêncio pelas ruas carregando um bêbado.
Os ventos se escoravam nas andorinhas.
Aqui é o Portão de Entrada para o Pantanal.
(...)
Aqui é a cidade velha.
O tempo e as águas esculpem escombros nos/sobrados anciãos.
Desenham formas de larvas sobre as paredes podres/(são trabalhos que se fazem com rupturas-como um poema).
Arbustos de espinhos com florimentos vermelhos
desabrem nas pedras.
As ruínas dão árvores!
Nossos sobrados enfrutam.
Aqui nenhuma espécie de árvore se nega ao gorjeio
dos pássaros.
Agora o rio Paraguai está banhado de sol.
(...) Os homens deste lugar são uma continuação das
Águas.

(BARROS, 2010, p. 197).

O Pantanal suscitado da leitura do *Livro de pré-coisas* é um mundo (re)criado pela imaginação e sua percepção funciona como um meio de acesso ao tempo primordial. Essa ideia vai ao encontro de um dos pensamentos de Octavio Paz, para o qual “a palavra poética é revelação de nossa condição original, porque por ela o homem, na realidade, se nomeia outro, e assim ele é ao mesmo tempo este e aquele, ele mesmo e o outro” (PAZ, 1982, p. 217).

O narrador de Barros inicia falando no passado e aos poucos perde essa marcação temporal, dando mais importância para os elementos presentes em sua terra natal, como os canoeiros, as águas, o mundo vegetal e o próprio pantaneiro numa atmosfera metafórica. Neste Pantanal as *ruínas dão árvores*, os *sobrados dão frutos* e *As águas estão esticadas de rãs até os joelhos* (BARROS, 2010, p. 198).

Diante do portão de entrada para o Pantanal imaginário de Manoel de Barros, o narrador inicia uma sequência de lembranças que aquele lugar provoca em seu ser. Na cidade velha, na *origem dos tempos* dos pantaneiros, as *ruínas dão árvores*, *nossos sobrados enfrutam*, *nenhuma espécie de árvore se nega ao gorjeio dos pássaros* (BARROS, 2010, p. 198). A descrição do espaço é a partir de um olhar de quem sonha, de um olhar que penetra e contempla o objeto imaginado antes de o descrever e que busca no espaço a lembrança do tempo passado.

No Pantanal dizia-se *que as coisas não acontecem através de movimentos, mas sim do não movimento* (BARROS, 2010, p. 208). Sendo assim, em *Livro de pré-coisas* as transformações se dão, em grande parte, pelo movimento das águas. Na parte intitulada *Cenários* encontra-se forte a influência das águas no espaço pantaneiro e no modo de vida de Bernardo. Uma das imagens significativas da importância das águas no espaço é a de um rio sem limites:



Um rio desbocado

Definitivo, cabal, nunca há de ser este rio Taquari.
Cheio de furos pelos lados, torneiral- ele derrama e
destramela à-toa.

Só com uma tromba d'água se engravida. E em-
pacha. Estoura. Arromba. Carrega barrancos. Cria bo-
cas enormes. Vaza por elas. Cava e recava novos leitos.
E destampa adoidado...

Cavalo que desembesta. Se empolga. Escouceia ár-
dego de sol e cio. Esfrega o rosto na escória. E invade,
em estendal imprevisível, as terras do Pantanal.

Depois se espraia amoroso, libidinoso animal de
água, abraçando e cheirando a terra fêmea.

Agora madura nos campos sossegado. Está sestean-
do debaixo das árvores. Se entorna preguiçosamente e
inventa novas margens. Por várzeas e boqueirões pas-
seia manheiro. Erra pelos cerrados. Prefere os deslimi-
tes do vago, o campinal dos lobinhos.

(...) Tão necessário, pelo que tem de fecundante e re-
novador, esse rio Taquari, desbocado e malcompor-
tado, é temido também pelos seus ribeirinhos.

Pois, se livra das pragas nossos campos, também
leva parte de nossos rebanhos. (...).

(BARROS, 2010, p. 202)

O rio descrito é representado como um “animal de água”. Toda irracionalidade do animal, principalmente a do cavalo, torna-se metáfora das águas de “Um rio desbocado”. Ao ser personificado, o rio adquire ações próprias, como por exemplo, “carregar barrancos” e criar “bocas enormes”. O rio Taquari está em constante transformação, ora beneficiando o homem, ora o provocando medo. Ao mesmo tempo em que a água promove uma violência ao ambiente, também é extremamente necessária para renovação da natureza.⁴

164

Por ser ambivalente a relação homem/natureza, o homem não se posiciona como dominador porque reconhece o poder da natureza; mas do que isso, percebe em seu cotidiano sua força. Assim, a comunhão entre homem e natureza neste espaço não é no sentido romântico, idealizado, no qual tudo está em perfeita harmonia. A natureza em Manoel de Barros se mostra em constante desordem, provocando por vezes até um sentimento de violência, por isso a comunhão do homem com o mundo natural pode ser traduzida pela aceitação e adaptação constante a essa desordem.

Percebe-se, nesse poema, a manifestação do sagrado por meio do simbolismo da chuva, daquilo que é natural. Diante de tantos estragos e benefícios das chuvas de Manoel de Barros o homem percebe a presença do sagrado na linguagem da natureza.

Mircea Eliade diz que

A experiência de uma Natureza radicalmente dessacralizada é uma descoberta recente, acessível apenas a uma minoria das sociedades modernas, sobretudo aos homens de ciência. Para o resto das pessoas, a Natureza apresenta ainda um

⁴ A ideia da água no sentido de regeneração retoma o arquétipo do dilúvio.



“encanto”, um “mistério”, uma “majestade”, onde se podem decifrar os traços dos antigos valores religiosos. Não há homem moderno, seja qual for o grau de sua irreligiosidade, que não seja sensível aos “encantos” da Natureza. Não se trata unicamente dos valores estéticos, desportivos ou higiênicos concedidos à Natureza, mas também de um sentimento confuso e difícil de definir, no qual ainda se reconhece a recordação de uma experiência religiosa degradada (ELIADE, 1992, p. 75).

Manoel de Barros vive e escreve em um mundo industrializado, capitalista e dessacralizado. Sua crítica à ciência como entidade que tenta expurgar o mistério é constante, portanto sua produção poética mostra diversas facetas do sagrado que se manifesta nessa sociedade, sendo a linguagem da natureza a mais emblemática em sua obra. Nesta perspectiva, a relação com a natureza deixa de ser apenas uma ideia e passa a ser uma experiência que religa o homem ao sagrado.

A água, no poema *Um rio desbocado*, está em uma relação intensa com a terra, adquirindo um tom erótico. Para Bachelard

Certas formas poéticas se nutrem de uma dupla matéria; que um duplo materialismo trabalha frequentemente a imaginação material. Em certos devaneios, parece que todo o elemento busca um casamento, aventuras que o apaziguem ou excitem. Em outros devaneios, a água imaginária nos aparecerá como elementos das transações, como esquemas fundamentais das misturas. (BACHERLAD, 1997, p. 14).

O casamento entre água e terra é imprescindível para o renascimento neste poema. A chuva é o elo da união entre o terrestre e o divino e sua função é de fecundar a terra. A água é vista pelo sujeito poético como uma imensidão, com seu poder de provocar tanto a morte quanto de dar à vida. Há, no primeiro plano, o deslimate das águas, derramando pelos lados. Logo após, estoura, arromba e provoca estragos na paisagem. A violência, a virilidade das águas é pensada a partir de sua animalização por meio da figura de um cavalo: *Cavalo que desembesta. Se empolga. Escoucêia árdego de sol e cio*. O primeiro ato é de violência, mas depois se espraia amoroso, libidinoso animal de água, abraçando e cheirando a terra fêmea. As águas agora *descansam, sesteiam debaixo das árvores* (BARROS, 2010, p. 201). O mundo volta ao normal depois do impacto das chuvas, os meninos pescam nas varandas de casa até que o rio volte para sua “caixa”.

Na passagem pelas terras pantaneiras, a água *emprenhou* o solo, *alegrou a fauna*, deixou um pouco de peixes, *Deu forças para raízes*, etc. *Faz isso todos os anos como se fosse uma obrigação* (BARROS, 2010, p. 201). A chuva é um elemento que cumpre seu movimento cíclico, esperada todos os anos pelos bichos, pelos vegetais e pelos homens.

A imagem do pantanal, nos versos de Barros, é sempre renovada, visto que

No pantanal ninguém pode passa régua. Sobremuito quando chove. A régua é existidura de limite. E o Pantanal não tem limites.

(...)

O mundo renovado, durante a noite, com as



chuvas. Sai garoto pelo piquete com olho de descobrir.
Choveu tanto que há ruas de água. Sem placas sem
Nome sem esquinas.
(BARROS, 2010, p. 206)

Aqui novamente a simbologia da água é importante para pensarmos as imagens construídas. As significações simbólicas da água perpassam diferentes e remotas tradições, oferecendo uma diversidade de representações possíveis. Segundo Chevalier (2006, p.15), “as significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regeneração”. Há uma mescla desses sentidos no mundo renovado pelas águas em Manoel de Barros. Morte para alguns seres animais e vegetais, renascimento para outros. Fonte de vida e de regeneração.

O olhar é, por isso, para o nascimento da palavra e do mundo. A importância do olhar na contemplação da imagem poética também está presente quando a personagem Bernardo está regressando: “Beleza e glória das coisas é o olho que põe./Bonito é o desnecessário./É pelo olho que o homem floresce” (BARROS, 2010, p. 224). Assim, as enchentes adquirem uma conotação lírica por meio do olhar do sujeito poético através da construção “ruas de água”. Os excrementos deixados pelas chuvas são deixados de lado diante da beleza dos cogumelos. É para esse mundo renovado que nos encaminha os versos de Barros, e é também nesse mundo renovado que abordaremos a personagem Bernardo.

A personagem

166

Para Georges Balandier, “em todos os universos culturais, o imaginário coletivo deu forma e vida a personagens capazes de se transformar tanto em deuses ou heróis quanto em bufões, e de agir ao contrário das normas e dos códigos.” (BALANDIER, 1997, p. 142). Bernardo da Matta é destacado, antes de qualquer coisa, como um sujeito cuja função é transfigurar a natureza. A atribuição de natureza vegetal não está apenas nos pregos, como mostrado no anúncio do livro, encontra-se também nesta personagem emblemática que está em processo de transfiguração em árvore.

Seu olhar capta o ínfimo, vai além das aparências, provoca novas lógicas de organização dos seres e da sua relação com o mundo, por isso diz que *tem sempre um olhar ativo de quem vê pedra nadando. Além do mais, anda na terra como quem desabrocha. Bernardo é ser que não conhece ter*, e seu grande luxo é ser ninguém. O desprendimento de Bernardo dos conceitos e objetos do mundo capitalista proporciona um modo diferente de estar no mundo.

Caracterizado como andarilho, a errância de Bernardo, como já mencionamos, não é pelo mundo físico, mas sim interior. Seu movimento é no sentido regressar ao mundo natural e “encontrar no ser, ao mesmo tempo, o primitivo e o eterno” (BACHELARD, 1997, p. 1). Ou seja, aprofundar-se no interior do ser é também uma maneira de transcender suas limitações. Por isso, as imagens da intimidade que envolve a personagem serão sempre abordadas numa dialética entre o oculto e o transcendente.

O poeta na busca por conhecer o interior do objeto imaginado (Pantanal) depara-se consigo mesmo, pois “ao sonhar a profundidade, sonhamos a nossa profundidade. Ao sonhar



com a virtude secreta das substâncias, sonhamos com nosso ser secreto. Mas os maiores segredos de nosso ser estão escondidos de nós mesmos, estão no segredo de nossas profundidades” (BACHELARD, 2003, p. 39). Assim, ao refletir sobre a profundidade do espaço pantaneiro, Bernardo também vai sendo desvelado por Barros ao mesmo tempo em que se reconstrói como sujeito.

Ao afastar-nos das amarras da percepção, da racionalidade e da necessidade de provar os fatos, torna-se possível um mundo sonhado por meio da imaginação. Nesse viés, Bernardo é um das personagens que vivencia a desordem do espaço pantaneiro. Sua existência poética intensifica o choque com o mundo empírico, fazendo surgir uma nova ordem e, com isso, percebe-se a ordem e a desordem como indissociáveis.

O nascimento de Bernardo remete aos mitos de origem:

O personagem

1. No presente

Quando de primeiro o homem era só, Bernardo era.

Veio de longe com sua pré-história. Resíduos de um/ Cuiabá-garimpo, com vielas rampadas e crianças pa-/pudas, assistiram seu nascimento.

Agora faz rastro neste terreiro. Repositório de chu-/va e bosta de ave é seu chapéu. Sementes de capim,/ algumas, abrem-se de suas unhas, onde o bicho-de-/ porco entrou cresceu e já voou de asa e ferramenta.

De dentro de seus cabelos, onde guarda seu fumo, seus caco de vidro, seus espelinhos-nascem pregos primaveris!

Não se sabe se as vestes apodrecem no corpo senão/quando elas apodrecem.

É muito apoderado de chão esse Bernardo. Seu/instinto seu faro animal vão na frente. No centro do/ escuro se espriam.

Foi resolvida em língua de folha e de escama, sua voz quase inaudível. É que tem uma caverna de páss-/ros dentro de sua garganta escura e abortada.

Com bichos de escama conversa. Ouve de longe/ a botacao de um ovo de jacarona. Sonda com olho gordo/ de hulha quando o sáurio amolece a oveira. Escuta o/ ente germinar ali ainda implume dentro do ventre.(...)/

(...) Bernardo está pronto a poema. Passa um rio gorjeado por perto. Com as mãos aplaina as águas.

Deus abrange ele.

(BARROS, 2010, p. 208)

A narração se dá no presente, como o próprio título mostra, mas evoca, na imaginação, um tempo passado ao usar o advérbio longe no sentido temporal. O nascimento carrega os primórdios dos tempos de seus antepassados. O uso do advérbio de tempo *quando* retoma as narrativas de origem e coloca Bernardo em contato com esse tempo primeiro.

Para Octavio Paz (1982, p. 124), “o poema é a via de acesso ao tempo puro, imersão nas águas originais da existência”. Bernardo, personagem principal, é um dos elementos importantes para entender esse acesso ao tempo puro, pois seus atributos e valores estão muito vinculados a um mundo que ainda mantém um vínculo direto com a natureza. Sem relógio, não participa do tempo linear, fragmentado e profano dos centros urbanos.

Paralelamente a sua caracterização emerge um Universo adormecido. Bernardo *veio de longe com sua pré-história*. Acrescenta o narrador que “Resíduos de um/Cuiabá-garimpo, com vielas rampadas e crianças pa-/pudas, assistiram seu nascimento”./ Agora faz rastro neste terreiro.” (BARROS, 2010, p.211). O prefixo pré, em pré-história, vai ao encontro do sentido



do título pré-coisas e cumpre a função de mencionar um tempo primordial, no qual os seres e as coisas ainda eram inominadas. É, portanto, o resíduo desse tempo, no qual a atividade econômica era o garimpo que se dá nascimento de Bernardo. O espaço demarcado é o mesmo do nascimento do poeta, o que corrobora com o postulado de Bachelard (1997) quando afirma que é em nossa terra natal que materializamos nossos devaneios.

Desse espaço, Bernardo valoriza o ínfimo e, por isso, é construído sob o signo da preposição *dentro*. Seu olhar, seus ouvidos, seu tato e seu paladar volta-se para o interior das coisas, aquilo que está oculto ou que a vida industrializada desvalorizou como objeto de beleza. A visão da profundidade não raro causa uma sensação de contradição entre o exterior e interior, provocando imagens de tensão. Entretanto, essa tensão reforça ainda mais o caráter profundo das imagens literárias ao propiciar a relação entre a intimidade e o exterior.

Bachelard (2003), em *A terra e os devaneios do repouso*: ensaio sobre as imagens da intimidade, explorou os devaneios da vontade diante da matéria relacionada à terra, dando ênfase às imagens da profundidade, destacando o processo de introversão. A justificativa deste estudo encontra-se no fato de que para o teórico francês “ocultamo-nos sob superfícies, sob aparências, sob máscaras, mas não somos ocultos apenas para os outros, somos ocultos para nós mesmos. E a profundidade é, em nós, no dizer de Jean Wahl, uma transcendência” (BACHELARD, 2003, p. 197).

No entanto, para viver as imagens da intimidade em sua complexidade e profundidade é necessário um olhar dialético. Em uma perspectiva dialética deparamos com a possibilidade de promover uma inversão das coisas para perceber a “imensidão íntima das pequenas coisas” (BACHELARD, 2003, p. 12). Nesse processo o interior do pequeno objeto torna-se infinitamente grande, assumindo um aspecto cósmico.

Um exemplo dessa dimensão cósmica pode ser vista nesta imagem:

Por vezes, nas proximidades dos brejos ressecos, se/ encontram arraias enterradas. Quando as águas encur-/tam nos brejos, a arraia escolhe uma terra propícia,/pousa sobre ela como um disco, abre com as suas asas uma cama, faz úbere por baixo- e se enterra./Ali vai passar o período da seca. Parece uma roda de carreta adernada.

Com pouco, por baixo de suas abas, lateja um agroval de vermes, cascudos, girinos e tantas espécies de insetos e parasitas, que procuram o sítio como um ventre. (...) Faz-se debaixo da arraia a miniatura de um brejo.
(BARROS, 2010, p. 202)

As asas, que comumente é vista como algo que potencializa o voo aéreo, neste poema estende-se no chão e lhe serve de cama. À terra é atribuído um caráter fecundante, símbolo muito recorrente nesta obra, além do sentido de refúgio, proteção, abrigo. Está presente, aqui, a reelaboração do arquétipo do retorno a terra-mãe. O movimento do animal está em relação com o movimento das águas, que faz com que seu *habitat* mude de lugar, mas sua função não: abrigar-se na terra ao mesmo tempo em que serve de abrigo a outros insetos.

Ao contemplar a vida latente no agroval, a miniatura do brejo, aprofundamos na reflexão sobre a luta pela vida. Esse devaneio diante dessa imagem funciona como um testemunho de uma alma que descobre o seu mundo, o mundo onde gostaria de viver, onde ela é digna de viver.



O caráter dialético da imaginação possibilita, também, perceber o interior de maneira contrária ao exterior, pois “as imagens que são forças psíquicas primárias são mais fortes que as ideias, mais fortes que as experiências reais” (2003, p.17). Pode-se dizer, então, que a imaginação muda a dimensão dos objetos e sua relação com a realidade. No caso dessa imagem da arraia, na sua mais íntima relação com a terra, Manoel de Barros destaca o mutualismo entre os seres; característica ausente na realidade industrializada do mundo.

Por isso, o serviço primordial de Bernardo é o de transferir a natureza, o mesmo que acontece com a poesia ao descartar a lógica racional de olhar para o mundo. Bernardo é comparado ao andarilho, o qual

é um antipiqueteiro por vocação. Ninguém o embuçala. Não tem nome nem relógio. Vagabundear é virtude atuante para ele. Nem é um idiota programado, como nós. O próprio esmo é que o erra.

Chega em geral no escuro. Não salva os moradores do lugar. Menos por deseducado. Senão que por alheamento e fastio.

(BARROS, 2010, p. 214)

As expressões *antipiqueteiro* e *ninguém o embuçala* mostram o caráter de liberdade presente nos andarilhos. O conceito dicionarizado e socialmente difundido de andarilho é “aquele que anda muito, percorre muitas terras ou anda de forma errada.”⁵ Bernardo adianta “Venho do oco do mundo. Vou para o oco do mundo” (BARROS, 2010, p. 2014)

Aqui novamente o espaço ganha uma força arquetípica de retorno ao ventre. O sujeito retorna de onde veio. Segundo Chevalier (2009, p. 650), a simbologia do oco é uma “simbólica oposta à da montanha e ligada à da caverna, cujo caráter de profundidade, de vazio ou de virtualidades acentua. Significa o passivo ou o negativo, a outra face, ou verso, do ser e da vida: receptáculo virtual, mas vazio, da existência”. Esse sentido liga-se ao anterior de o andarilho não ter nome.

Reforçamos, nesse sentido, que apontar o espaço de nascimento de Bernardo, andarilho/pantaneiro, contribui para “estudar” sua relação com as árvores, com as chuvas, pedras, etc. A fisiologia construída dessa personagem/andarilho/Bernardo é perceptível na sua caracterização, no serviço atribuído a ele, nas lides de campear e na sua relação com os seres e coisas do espaço imaginado: “Sente-se pois então que árvores, bichos e pessoas têm natureza assumida igual. O homem no longe,/alongado quase, e suas referências vegetais, animais./Todos fundem na mesma natureza intacta.” (BARROS, 2010, p. 209).

Bernardo é comparado, na maioria das vezes, com a inocência de uma criança: “a adesão à natureza e a inocência nasceram com ele”. Mais adiante, lê-se: “Não sei se os jovens de hoje, adeptos da natureza, conseguirão restaurar dentro deles essa inocência. Não sei se conseguirão matar dentro deles a centopeia do consumismo” (BARROS, 2010, p. 215). A pureza e outras características relacionadas a Bernardo fazem com que ele esteja “pronto para poema”.

Do seu trabalho também emerge um caráter psicológico. Seus afazeres é ele mesmo quem nos diz: *O que eu faço é servicinho à toa. Sem nome nem dente*. Dá mais importância

⁵ Essa definição foi retirada do dicionário Houaiss (2009, p. 129).



para coisas insignificantes: *No meu serviço eu cuido de tudo quanto é desnecessário nesta fazenda. Sua ação primeira é vagabundear, abandonando-se ao esmo. Não tem uma vida programada a partir da sociedade de consumo.*

No *vagabundear* de Bernardo percebe o desdobrar-se de um espaço mágico, que se renova a cada movimento da natureza, sendo que o homem acompanha esse movimento. Ou seja, nos devaneios poéticos que emergem da leitura das páginas de Barros o ser do homem e o ser do mundo entram em confluência produzindo novas imagens. Bernardo, nesse sentido, valoriza o espaço natural, revelando a poesia que existe em cada objeto e seres.

As águas, destacada na relação com o espaço, também influem no modo de vida dos andarilhos: “Prospera pouco no Pantanal o andarilho. Seis meses, durante a seca, anda. Remói caminhos e descaminhos. Abastece de perna as distâncias. E, quando as estradas somem, cobertas por águas, arrancha” (BARROS, 2010, p. 214). No período de cheia, Bernardo arrancha e trabalha pela boia. É visto como um sujeito indefinido. Quando chega à fazenda diz: “Venho do oco do mundo. Vou para o oco do mundo” (BARROS, 2010, p. 214).

O andarilho é visto como aquele que não cria raízes, pois sua principal característica é a falta de rumo definido. Ao perceber o real cada vez mais incerto, “o homem se vê em parte deslocado em um mundo onde a ordem, a unidade e o sentido lhe parecem obscurecidos”, o que ocasiona uma crise de identidade e ao mesmo tempo sua busca constante. A resposta a essa busca, porém, será sempre parcial e temporária, tornando o homem contemporâneo “um ser histórico mal identificado, sem definição mítica, metafísica, positiva e cultural de larga aceitação” (BALANDIER, 1997, p. 179).

Nessa perspectiva, “a ordem e a desordem são como as duas faces de uma moeda: indissociáveis. São dois aspectos ligados ao real, sendo que um, baseado no senso comum, parece ser o inverso do outro”. O pensamento lógico dá forma ao mundo, buscando sua unidade, equilíbrio e, portanto, a desordem aparece como um termo contrário. No entanto, os elementos descartáveis nessa organização entram em jogo provocando uma desordem e, conseqüentemente, o nascimento de uma nova ordem. Esse movimento é infinito e, portanto, a importância de reconhecê-lo, pois se “nenhuma sociedade pode ser purgada de toda desordem; é preciso então saber lidar com ela em vez de tentar eliminá-la” (BALANDIER, 1997, p. 36).

Manoel de Barros mostra-se consciente dessa realidade múltipla ao criar um universo poético no qual o mundo e seus sujeitos estão sempre em transição, por isso, na medida em que a desordem é acentuada no universo ficcional pantaneiro, o homem vai criando estratégias para lidar com ela.

Conclusão: “Não preciso do fim para chegar”

Manoel de Barros construiu Bernardo, desde sua primeira aparição, como uma personagem, termo que ele mesmo faz questão de demarcar em *Livro de pré-coisas*. Neste livro há uma forte crítica social por meio de Bernardo, pois seu modo de estar no mundo e olhar as coisas a sua volta subverte a lógica capitalista ao focalizar no *Ser* e não no *Ter*. Sua inocência, sua condição *de pré-coisa* é o que possibilita a criação de um novo mundo pela



poesia: o Pantanal imaginário. O fato de ressaltar um espaço específico não reduz essa poesia à cor local, pois o foco está nas relações entre o sujeito e seu meio em qualquer âmbito.

Como o próprio poeta diz, os caminhos dos andarilhos ensinam a não chegar, a ir em frente com o corpo até ser planta de novo, até ser pedra de novo, até ser água de novo. Isso prega a renovação. Ou seja, o sujeito é construído não apenas como um termo que complementa a natureza, mas sim em comunhão com ela. Bernardo é um sujeito que habita a linguagem e integra um universo ficcional, do qual é possível depreender uma filosofia de mundo que incita repensar o modo como vivenciamos o tempo e os espaços a nossa volta e, mais amplamente, como nos relacionamos com o Cosmos dentro de uma tradição Ocidental.

A partir dessa lógica, o poeta brasileiro constrói uma nova cosmicidade e Bernardo surge como um sujeito renovado interiormente. O mundo renovado por Barros contrapõe-se à filosofia racional, cartesiana, a qual separa sujeito e objeto e, mais ainda, exclui os processos imaginários na construção do conhecimento. Portanto, faz necessário afirmar que mesmo vivendo em um mundo massificado, o homem não deixa de fazer experiências imaginárias.

Pode-se dizer, com isso, que os elementos narrativos, tais como tempo, espaço, enredo, personagens e narrador não funcionam como em uma narrativa tradicional, principalmente no que se refere ao espaço e ao enredo. O discurso é construído a partir de instantes poéticos percebidos e inventados pelo poeta, por isso são *nódoas de imagens* e uma *anúnciação*.

Sua prosa poética revela um espaço mágico, que se renova a cada movimento da natureza e que o homem acompanha esse movimento, apagando, com isso, a noção de protagonista. Suas personagens surgem para valorizar o espaço natural, revelando o que existe de poético em cada objeto e seres, o que faz com que a natureza ultrapasse o simples pano de fundo da narrativa/poética e fixe-se como matéria poética.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BACHELARD, Gaston. *A intuição do instante*. Trad. Antonio de Padua Danesi. Campinas, SP: Verus editora, 2010.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BALANDIER, George. *A Desordem: elogio ao movimento* (ed. Bertrand Brasil, 1997)

BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.



BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas: a terceira infância*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.

CHEVALLIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. 20 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

ELIDADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

PAZ, Octavio. *O arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

Recebido em 02/05/2017
Aprovado em 31/05/2017



No horizonte do possível: a Morte no *Escritos em verbal de ave*, de Manoel de Barros¹

On the horizon of possible: the Death in *Escritos em verbal de ave*
by Manoel de Barros

Waleska Rodrigues de M. O. MARTINS²

RESUMO: A poética de Manoel de Barros é comumente relacionada com uma festividade das palavras, com a inutilidade dos objetos práticos, com as infâncias que se conectam com o homem simples e a natureza. O presente artigo intenciona apresentar outra reflexão: a figuração da morte na obra poética de Manoel de Barros. O objetivo é demonstrar qual a ideia da morte e suas possíveis figurações no projeto artístico/poético do *Escritos em verbal de ave* (2011). A metodologia parte da análise literária com base fortemente marcada pela filosofia, na tentativa de uma exploração dos sentidos que deem conta também do processo de significação, muito mais amplo e complexo, das figurações da morte. No entanto, caminhar por tal tema, com tal poética movente, exige um referencial teórico mais diverso, que eleja o discurso poético manoelino como ponto de partida e chegada.

PALAVRAS-CHAVE: Decesso. Poesia. Figuração.

173

ABSTRACT: Manoel de Barros' poetic is commonly identified with a festivity of words, with the uselessness of useful objects and with the childhood that connect with the simple man and nature. This article wants to present the following reflection: the figuration of death in Manoel de Barros' poetic work. The objective is to demonstrate the idea of Death and its possible figurations in artistic/poetic project of *Escritos em verbal de ave* (2011). The methodology used literary analysis based heavily on philosophy in order to explore meanings and also to explain the large and complex significance process of figurations of death. However, think about this theme, with such moving poetic, requires more diverse theoretical frame of references that takes Manoel de Barros's poetic as beginning and ending point.

KEYWORDS: Decease. Poetry. Figuration.

Introdução

Segundo o escritor e crítico literário francês Maurice Blanchot (1997), mesmo na mais aparente nulidade das situações cotidianas, é possível se ter o processo da “experiência”. Isso

¹ Este artigo é um recorte da Tese “As figurações da Morte e a Memória na poética de Manoel de Barros”, defendida em 2015, no Programa de Doutorado em Estudos Literários – UNESP/Araraquara.

² Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – UFRB – Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (CECULT). Santo Amaro da Purificação – Bahia – Brasil. CEP: 44340-000. Email: waleskamartins.wm@ufrb.edu.br; waleskamartins.wm@gmail.com.



porque ter um corpo, como espaço primeiro de afetações (LATOUR)³, é aprender a ser tocado, no sentido mais amplo do termo, por dimensões e entidades outras, é ser posto em movimento constante e seu contrário é estar adormecido, inerte, mudo, insensível, morto. A experiência é lugar de encontro, de conflito e tensões sensoriais. Segundo o escritor e professor de filosofia Jorge Larrosa Bondía (2002), a palavra experiência possui, desde o latim, passando pela raiz indo-europeia e pelo grego, os termos “travessia” e “perigo” em sua estrutura filológica. Ao chegar à língua alemã, a palavra experiência é *erfahrung*, “que contém o *fahren* de viajar. E do antigo alto-alemão *fara* também deriva *Gefahr*, perigo, e *gefährden*, por em perigo.” (BONDÍA, 2002, p. 25). Sendo perigo, tensão, viagem e movimento, a experiência, nesse sentido, é processo de experimentação do plano físico e espiritual do ser humano. Ela permeia todas as ações e inicializa todo um complexo compreender do mundo e das coisas no mundo. É passagem conflituosa entre um sujeito sem essência para um ser em plena construção de sua identidade, de sua cidadania.

A morte, para todo e qualquer cidadão é, sem dúvida, não só uma questão física, mas também social. Para Maurice Blanchot (1997, p. 308), “[c]ada cidadão tem, por assim dizer, direito à morte; a morte não é sua condenação, é a essência do seu direito; ele não é suprimido como culpado, mas necessita da morte para se afirmar cidadão, e é no desaparecimento da morte que a liberdade o faz nascer”. Nesse sentido, o homem está sempre em ausência, para que o referencial das coisas no mundo apareça. No instante da morte, na esteira do pensamento de Maurice Blanchot, a dimensão social do corpo orgânico se estreita com o corpo ontológico.

Por que iniciar um artigo falando da experiência, propondo-se a discorrer sobre a morte, sendo o decesso o único processo inexistente simultaneamente ao ser, cuja experiência não se tem devolutiva?

174

Segundo Maurice Blanchot (1997, p. 130), para o poeta “a morte é o poema. É na poesia que ele deve atingir o momento extremo da oposição, o momento em que ele é levado a desaparecer e, desaparecendo, a elevar ao máximo o sentido daquilo que só pode ser realizado nesse desaparecimento”. Assim, a escrita/morte é a reconciliação da existência humana do escritor com o Sagrado. Em confluência com tal proposição e na tentativa de estreitar a relação experiência, escrita e morte, Jorge Larrosa Bondía (2002, p. 3) ressalta que experimentar é um processo que evidencia tudo “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca”. É pôr-se em perigo e ser corpo afetado, ao mesmo tempo.

Talvez seja possível afirmar que o discurso literário seja o lugar privilegiado da experimentação: o poeta como corpo repleto de afetações que atinge a extremidade da vida, o leitor como fluxo em processo inacabado de troca, a palavra como atravessadora e constituinte do corpo e a fantasia como espelhamento de uma capacidade humana de nos mostrar como desejo e que nos ensina a desejar, como salienta o filósofo e teórico crítico esloveno Slavoj Žižek (2010).

³ LATOUR, Bruno. *Como falar do corpo?* A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência. Tradução de Gonçalo Praça. Este texto corresponde a uma comunicação apresentada ao simpósio <<Theorizing the Body>>, organizado por Madeleine Akrich e Marc Berg em Paris, em Setembro de 1999. A versão original foi publicada numa edição especial da revista *Body and Society*, vol. 10 (2/3), pp. 205-229 (2004).



A Literatura seria, segundo um dos mais renomados filósofos e crítico literário Michel Foucault (1999), esse espaço aberto, transitável, que se dá como experiência múltipla, diversificada por natureza em todos seus pormenores elementares. Para o autor, ela se revela como experiência da morte, “do pensamento impensável (e na sua presença inacessível), da repetição (da inocência originária, sempre lá, no extremo mais próximo da linguagem e sempre o mais afastado); como experiência da finitude (apreendida na abertura e na coerção dessa finitude)” (FOUCAULT, 1999, p. 531). Refletindo sobre esse espaço aberto e repleto de possibilidades, o poeta inscreve-se como fluxo e retoma a materialidade da fantasia como experimentação da alteridade.

Experiência, memória e morte são fluxos atemporais que promovem o fascínio e o repúdio, estabelecem tensões entre contemplação e inquietude. Seria melhor, talvez, dizer que a morte e a memória são da ordem da experiência. Embora não se possa experimentar o decesso, em suas faculdades plenas, chega-se muito próximo quando se prova do luto de um ente querido, por exemplo, ou quando se tenta a aproximação do mundo original.

A poética de Manoel de Barros, nesse sentido, seguramente percorre tais caminhos: da experiência, da busca incessante pela origem, do trânsito entre o passado, presente e futuro, da oscilação entre os reinos biológicos, dos estados físicos da matéria, da perturbação do ser, da inquietude, da transitoriedade, da morte, do desejo, da vida. Quando o poeta afirma que “Ninguém é pai de um poema sem morrer” (BARROS, 1998, p. 25) ou “Então eu apodreço para a poesia” (BARROS, 1998, p. 38), há uma experimentação de tudo: do tempo mítico, da nulidade do ser, da pequenez do sujeito diante da poesia, da presença, da memória. No momento que o poeta figurativiza⁴ a escrita da metáfora da morte, ele aproxima seu discurso de uma possível chance de reconciliação com a vida e fratura a linearidade temporal, como assinala o pensador francês Paul Ricoeur (2012). Memória e morte, nesse sentido, são palavras de esperança, continuação de uma experiência, mesmo que no trabalho de luto.

Tudo na poética manoelina cheira tentativa de reconciliação, à loucura⁵ (das palavras e de seus personagens), fragmentação, desordem discursiva, a vozes saudosas do Pantanal, à velhice, à infância. Esses são os temas mais recorrentes e vistos nas obras do poeta. No entanto, algo diferente se presentifica em sua poesia, algo se transmuta constantemente, algo fratura a imutabilidade natural dos acontecimentos: a Morte, o adeus silencioso de Bernardo e de Barros.

No *Escritos em verbal de ave*, de 2011, última obra publicada em vida, o crepúsculo se apresenta logo na composição gráfica da obra. A cor da capa fica por conta de um alaranjado fosco que lembra o arrebol da natureza, uma tonalidade que se apresenta vibrante e agressiva, mas que ao mesmo tempo conforta e nos convida à contemplação. Ilustrando a capa, despontando em contornos, se projetando para fora do livro (fig. 1), um dos famosos desenhos

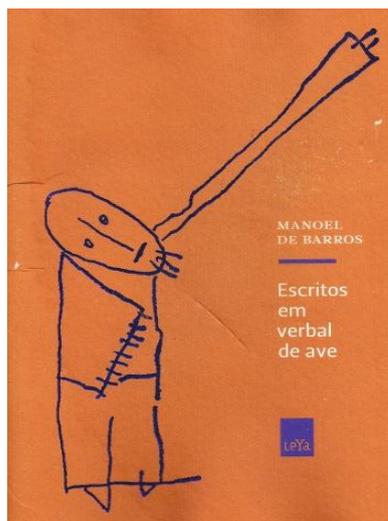
⁴ Segundo Márcio Thamos (*Itinerários*, Araraquara, n. especial, 2003, p. 101-118), “[o]s procedimentos de figurativização se estabelecem em dois níveis. O primeiro é o da *figuração*, em que um tema (discurso abstrato) é convertido em figuras (discurso figurativo)”. Assim, em linhas gerais, figurações e imagens serão concebidos como similares. A figuração torna um referencial em metáforas figurativas de um referente. Ou seja, quais imagens são utilizadas para transpor o tema da morte na obra *Escritos em verbal de ave*, de Manoel de Barros?

⁵ Neste momento, pede-se licença para dar opção pela arte ao invés da linguagem acadêmica, pelo sensível ao invés do racional, como modo mais apropriado para se expressar a respeito dessa poética que desestrutura a linearidade das coisas, e ao mesmo tempo revelar a paixão pela obra manoelina na sua particularidade.



do poeta na tentativa de abrir o livro, suas memórias, suas experiências. Melancólico, ou contemplativo, como a maioria de suas ilustrações, o desenho recebe o contorno do azul, em mais uma referência ao pôr-do-sol.

Figura 1 – Capa do livro *Escritos em verbal de ave*, 2011.



Fonte: Digitalização da capa original.

O azul ainda aparece na forma de um traço que separa o autor do título da obra. Manoel de Barros marca uma separação entre o poeta e a autoria dos poemas, supostamente feitos por Bernardo. A separação do nome autoral Manoel de Barros e o título é sutil, delicado, discreto; uma negociação entre autor e *alter-ego*. Em uma conversa com o poeta, o editor da Leya, Pascoal Soto, sondou a possibilidade de Manoel escrever uma biografia de Bernardo, “ao que ele respondeu que, se um dia o fizesse, morreria”. (MELO, 2013). Assim, o poeta apresentou então uma “desbiografia” de Bernardo.

É interessante perceber que o projeto artístico do livro foge da convencionalidade, mais uma vez (recordando as caixas que guardavam os poemas dos livros *Memórias Inventadas*). Na verdade, a obra se apresenta como um livro-brinquedo que lembra o origami, e “[...] ousa no formato de dobraduras: todos os pequenos versos estão em uma mesma folha cor laranja dobrada.” (MELO, 2013).

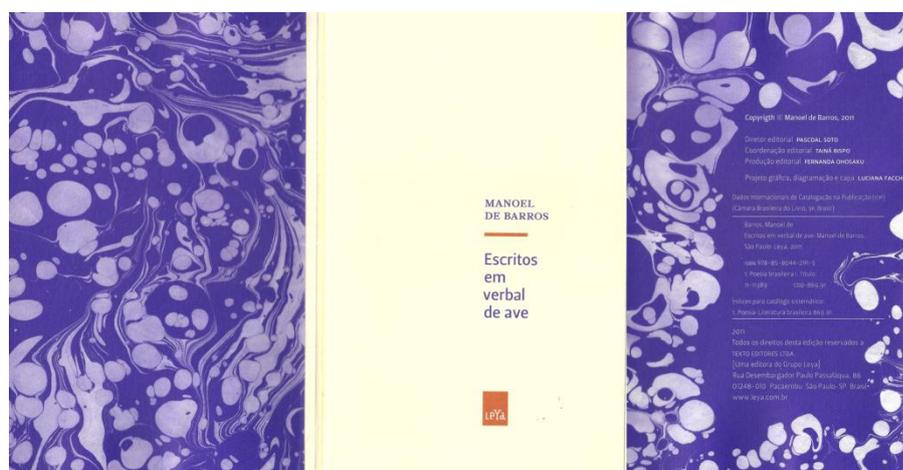
A delicadeza e a sensibilidade que envolve a composição do livro passam pelos sentidos humanos, acionados, primeiramente, pela visão (na exposição da cor intensa) e do tátil (através da textura do livro). A comunicação entre a brincadeira lúdica, as ilustrações do poeta dentro do livro, a estrutura versátil das dobras, os versos fragmentados, e a linguagem imagética de sua poesia conferem à obra um sabor de experimentação sensorial (BERGSON, 1999). O modo como a leitura é conduzida ou inicializada depende apenas do manejo do leitor. É ele quem determina o que ler e de que maneira ler.



O projeto do livro é assinado pela designer Luciana Facchini. Ilustrado pelo próprio Manoel de Barros, a obra se torna um convite aos olhos; mas um convite fúnebre que ao mesmo tempo celebra a alegria da criação e recriação que o *alter-ego* mais famoso do poeta, Bernardo, promoveu em suas obras.

O livro se abre como uma caixa, como um segredo guardado, um resquício de engenhosidade. Ao abri-lo, expresso na contra guarda, o leitor mergulha no rio mitológico do Esquecimento, o *Lete*; ou no rio das lamentações *Cócito*⁶ (fig. 2).

Figura 2 – Contra guarda do livro *Escritos em verbal de ave*, 2011.



Fonte: Digitalização do original.

O rio do esquecimento ou da lamentação escorre pelo livro, ladeando as memórias de Bernardo. Na imagem, apreciam-se rostos deformados, caricaturas que lembram desenhos rupestres, lembranças mergulhadas no esquecimento. Contudo, essas águas que ladeiam as memórias do poeta também se fazem presença. Os “escritos em verbal de ave” registram a persistência, se afirmam como lugar de luto para a celebração do ciclo da vida.

O meio da imagem, onde aparecem o nome do poeta e o título do livro, insinua esse movimento dúbio entre os rios, mas também resistência que perpassa por essas águas turvas e misteriosas. Tais escritos, ainda em estado verbal, ou seja, ainda não conjugado, ainda latente, indicam a posição mítica do poeta e sua relutância diante da morte. Este “meio”, ladeado pelos rios, apresenta-se como “porto seguro”, um pedacinho de terra firme para o descanso do leitor e do poeta. Abre-se, ao leitor, então, as lembranças saudosas e imagéticas do poeta, refletidas nas supostas falas de Bernardo, na sua escrita que flui como as águas de um rio.

Letes, divindade feminina grega, que segundo o filósofo alemão Harald Weinrich (2001) formaria o par contrastante com Mnemosyne, possui a genealogia e teogonia na linhagem da Noite (*Nyx*, em grego e *Nox*, em latim), cuja mãe é *Eris*, a Discórdia. Ao se

⁶ Na mitologia grega, a travessia das almas até o lado do reino dos mortos, Hades, era feita pelo barqueiro Caronte. Segundo a crença, o mundo inferior era entrecortado por cinco rios: *Aqueronte* (rio dos infortúnios), *Cócito* (rio das lamentações), *Estige* (rio da imortalidade), *Lete* (rio do esquecimento) e o *Flegetonte* (rio de fogo).

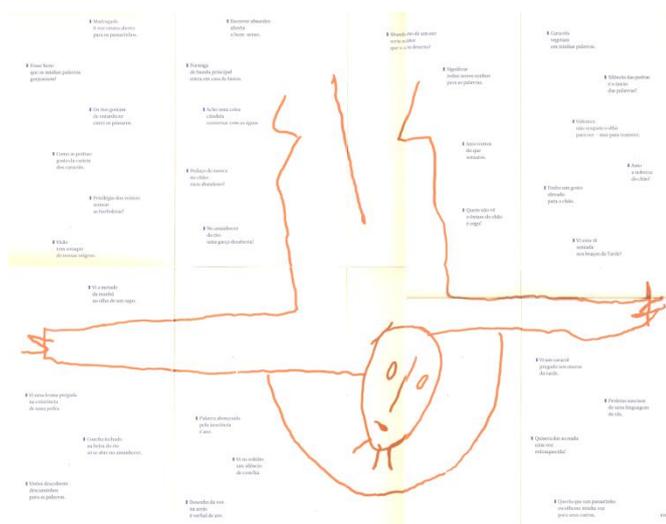


pensar na ancestralidade da Noite, tem-se o prenúncio do fim da tarde, do arrebol, do crepúsculo uma relação direta com o esquecimento, com o decesso, mas que resguarda, ainda, a sinuosa/conflituosa passagem da esperança (metaforicamente relacionada ao dia).

Aquilo que se esquece está, por um lado, morto. No entanto, não se evidencia uma harmonia, mas uma discórdia entre aquilo que se quer na memória e na morte. Nesse encontro dialógico surgem imagens que a experiência contorna e o poeta materializa através da escrita. É no crepúsculo que o diálogo acontece, é no fluir de um para o outro que a lembrança desfaz o contorno da realidade. Nessas águas míticas e mágicas estão mergulhadas lembranças e esquecimentos; cabe ao leitor escolher qual água vai beber ou mergulhar.

Ao abrir totalmente as dobraduras do livro, o leitor se depara com um desenho (fig. 3) que pode, entre outras coisas, sugerir um mergulhador, um astronauta, uma queda livre para um buraco, um santo, alguém em uma cruz invertida, o próprio morto. Os breves poemas que ladeiam a imagem, nessa linha de pensamento, poderiam sugerir pequenas pedras, estrelas, pássaros ou a própria escrita em flutuação.

Figura 3: Desenho interno de Manoel de Barros, em *Escritos em verbal de ave*.



Fonte: Digitalização do original.

Em todos os casos a se pensar, diante do que foi dito anteriormente, o que realmente perturba é o olhar direto. A personagem do desenho encara o leitor com a face virada para cima, com um olhar de despedida. No entanto, pode-se trabalhar também com a hipótese de transferência e diálogo entre o desenho e o próprio leitor. Ao olhar nos olhos, a personagem estabelece uma relação de cumplicidade. Um diálogo silencioso entre autor-personagem-poesia-leitor. Assim, a personagem parece requisitar sua presença e participação nessa despedida. Um convite aberto para que o leitor participe de seu funeral, da sua poesia, da subjetividade que o circunda, de sua comunhão com os elementos da natureza que o cerca. Bernardo partilha seu momento único, a morte, suas coisas únicas, a poesia e suas memórias.



Para a escritora e filósofa suíça (residente no Brasil desde 1978) Jeanne Marie Gagnebin (2006), a escrita é o desejo profundo de perpetuar o que se tem de mais vivo, uma lembrança, por exemplo. No entanto, só se “pode salvá-lo quando o codifica e o fixa, transformando sua plasticidade em rigidez, afirmando e confirmando sua ausência — quando pronuncia sua morte.” (GAGNEBIN, 2006, p. 11). Ao escrever liricamente sobre a morte de Bernardo, o poeta Manoel de Barros ressalta o decesso de cunho metafórico, elegendo o conceito de “pequenas mortes”, apresentado pela pesquisadora e psicóloga Maria Júlia Kovács na obra *Morte e desenvolvimento humano* (1992), como aparente fio condutor da morte “emprestada”. Segundo a autora, as experiências da separação amorosa, a consciência da passagem temporal ou circunstâncias que provocam uma perda ou um brusco rompimento relacional são chamadas de “pequenas mortes”. Experimentar o luto é também, nesse sentido, experimentar o decesso.

Na obra *Escritos em verbal de ave*, Manoel de Barros experimenta a “desbiografia” de Bernardo e o luto pelo *alter-ego* que se despede. O título ainda aciona a escrita como resistência e morte ao mesmo tempo. Para o escritor e filósofo romeno, radicado na França, Emil Cioran (2011, p. 152), “escrever é desfazer-se de seus remorsos e rancores, vomitar seus segredos. O escritor é um desequilibrado que utiliza essas ficções que são as palavras para se curar”. Nesse sentido, a escrita é um combate silencioso que o poeta trava com os Outros, com o tempo, com a morte e com ele mesmo. É uma luta constante e, por vezes, desigual, e que “só é possível se morte e tempo forem reconhecidos, e ditos, em toda a sua força de esquecimento, em todo o seu poder de aniquilamento que ameaça o próprio empreendimento do lembrar e do escrever.” (GAGNEBIN, 2006, p. 146). Reconhecer a força e o poder da morte e do tempo simultaneamente, assim, é materializar domínios desconhecidos, em que apenas a fantasia, essa capacidade de descentramento, que nos comunica o teórico crítico Slavoj Žižek, estanca algo de primordial, que nos desloca ao Outro e nos ensina a desejar. Esse fluxo acontece, originalmente, na escrita. Ela é morte e resistência, é um rastro que edifica o sujeito e dualiza o sentido da vida.

É através dela, a escrita, que o poeta morre aos pedaços. Para o jornalista Sérgio Medeiros (1996), a poética de Manoel de Barros se despedaça continuamente inclusive na tentativa de reunificar seus eus perdidos, que por sua vez também se dispersam em muitos outros. A perdição indica fenecimento das faculdades direcionais e conscientes. Em certo momento, o poeta desabafa: “Minha poesia é hoje e foi sempre uma catação de eus perdidos e ofendidos.” (BARROS, 1996, p. 308). Fragmentar-se é momento de decesso e renascimento, pois se recupera, também, o ser original, anterior à cisão entre o sujeito e o mundo, como num movimento ritualístico de temporalidades.

Voltando-se mais uma vez para o *Escritos em verbal de ave* (2011), em mais uma abertura do livro-brinquedo, há o ritual fúnebre e de luto presentificado no terceto que aparece na contracapa:



Deixamos Bernardo de manhã
em sua sepultura

De tarde o deserto já estava em nós. (BARROS, 2011⁷).

O poema suspende a respiração e a temporalidade, transfere toda a liturgia do sepultamento e do luto, do que fica no momento do depois. A tristeza do verso se inicia no arranjo do verbo “deixar”. Geralmente ligado ao ato de permissão, “deixamos” indica posicionamento de quem consente a partida, de quem permite ou se resigna com a situação. Deixar Bernardo de manhã insere a possibilidade de uma cena cotidiana, comum, se não fosse pela fratura do verso que cai “em sua sepultura”. Há nesse momento de delicada composição de cenas, uma preparação do leitor para o ritual fúnebre. Três versos curtos que presentificam a morte e o luto. Embora a lembrança desse momento pareça fluida, por conta da ausência da pontuação no decorrer do poema, o ritmo dos versos é marcado pela linearidade de sons fechados. A abertura labial em cada palavra é quase oclusiva. Ou seja, não permite um ritmo aberto e inflamado, mas um tom de pesar e lamento. A pausa longa que se apresenta entre o verso “em sua sepultura” e “De tarde o deserto já estava em nós” sugere a passagem do tempo (dia/tarde) e uma retomada de fôlego contemplativo. É como se a consciência da morte de Bernardo viesse com essa tomada reflexiva, e se apoderasse em forma de vazio, de ausência que não se completa, em dor. Segundo a teórica literária e filósofa Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 45),

Túmulo e palavra se revezam nesse trabalho de memória que, justamente por se fundar na luta contra o esquecimento, é também o reconhecimento implícito da força deste último: o reconhecimento do poder da morte. O fato da palavra grega *sēma* significar, ao mesmo tempo, *túmulo* e *signo* é um indício evidente de que todo o trabalho de pesquisa simbólica e de criação de significação é também um trabalho de luto. E que as inscrições funerárias estejam entre os primeiros rastros de signos escritos confirma-nos, igualmente, quão inseparáveis são memória, escrita e morte.

180

Assim, ao reconhecer a força do esquecimento e da morte, o poeta Manoel de Barros parece eleger outra relação com Bernardo: deixando-o na imortalidade da memória, nos cantos das aves, no princípio do verbo, na origem de todo conhecimento do chão, através da escrita. A morte, nesse livro, é apenas passagem que Bernardo viaja em voo, de braços abertos. A obra é quase uma carta de despedida. Um livro que é todo em presença, que marca a melancolia e a celebração, que remonta aos desconcertos das experiências primeiras.

A lembrança da última conversa imaginativa entre o poeta e Bernardo é carregado de sinestesia, de visões, de transcendência, de metamorfoses, de volta às origens. Em especial diálogo com o livro *O guardador de águas* (edição de 2004), Bernardo é inicialmente apresentado como “Bernardo da Mata”, aquele que assume identidade igual às forças criadoras. Em *Escritos em verbal de ave*, Bernardo se transmuta nos próprios elementos da natureza. No capítulo intitulado *Passos para a transfiguração* (na obra *O guardador de águas*), os desenhos de Manoel de Barros ilustram a natureza que está desejosa de Bernardo.

⁷ A obra não possui páginas numeradas.



Em *Escritos em verbal de ave*, a natureza o toma, o transmuta em origem, em primórdio dos cantos e da linguagem, o envolve em pequenos tercetos. Os desenhos que ilustram o capítulo *Passos para a transfiguração* são os mesmos que aparecem, exatamente iguais, em *Escritos em verbal de ave*. Ou seja, Bernardo completou sua transfiguração, ele transcendeu. Igualmente interessante é perceber o mesmo desenho que ilustra o seguinte verso, escrito em letras garrafais, “SEU OMBRO CONTRIBUIU PARA O HORIZONTE DESCER” (BARROS, 2004, p. 35) aparecer na capa do *Escrito em verbal de ave*. Bernardo alcançou o horizonte e trouxe as cores crepusculares para compor a capa de sua “desbiografia”. Tonalidade de transição entre manhã e noite, o início e fim do dia se fundem, se complementam, se aparentam. Assim, o arrebol, tanto quanto o crepúsculo, o fim do dia, o anoitecer figuram como metáforas desse momento ritualístico de morte e luto de Bernardo. O poeta Manoel de Barros dialoga com essa transfiguração, com essa passagem em ritual, agora realizada, de Bernardo e aciona o fechamento de um ciclo: o amanhecer, em *O guardador de águas*, e o crepúsculo, melancólico até na apresentação de *Escritos em verbal de ave*. Escrita que presentifica Bernardo para seu “adeus”. Morte que transmuta Bernardo em múltiplos seres da natureza.

Manoel de Barros, quando perguntado sobre como era ser poeta e pessoa física depois dos 90 anos, é a imagem do “crepúsculo” que ele utiliza para revelar sua tristeza, seu pesar: “Quando o crepúsculo baixa em mim”, responde, “fico mais pessimista” (BARROS, 2012). Mesmo mantendo a distância do que é cabível entre o sujeito físico e o poeta, a confissão extrapola essas dimensões. Para o pesquisador e filósofo italiano Mário Perniola (2000), pensando no conceito de “angústia” de Heidegger⁸, é o sentir-se deslocado com a subjetividade em abalo, ao não se sentir em paz e em casa que se liga diretamente ao termo “angústia” e à morte diária, cuja sensação é ao mesmo tempo estranha e confortável, que aciona a consciência da finitude que a própria existência carrega. Não é ameaça que está fora do ser, mas na própria constituição do ser, é o alarme da vulnerabilidade do sujeito que o situa na conscientização do degenerativo, aciona a liberdade do que está dentro. A melancolia, também conhecida como tristeza profunda, é característica notável da angústia, popularmente relacionada ao deserto e ao vazio.

O deserto menino que acorda no momento de deixar Bernardo em sua sepultura acompanha o poeta até se tornar imenso diante do luto, em *Escritos em verbal de ave*. Esse sentimento de “abandono” é condição de morte e do momento ritualístico do luto. Como rompimento e dissolução, o decesso apresenta-se como abandono do sujeito e dissolução do cadáver em carnes corrompidas, há nesse instante de compreensão da finitude um acordar temporal, para o tempo da não-presença que é assimétrico nos ritmos humanos.

Na poética manoelina, viagem e deserto figuram como uma passagem, imaginativa, de um tempo que foge ao calendário dos dias e meses, que acena para uma perenidade da vida humana transcrita na e pela poesia. Na morte de Bernardo, em *Escritos em verbal de ave* (2011), em que o deserto entra no sujeito, o poeta materializa o silêncio e ele cai pesadamente

⁸ Sobre a questão da angústia e da Morte: *A angústia, o nada e a morte em Heidegger*, de Marco Aurélio Werle (Trans/Form/Ação, São Paulo, n.º 26, 2003); *Morte em Ser e Tempo*, de Martin Heidegger, de Paulo Afonso de Araújo (Revista Ética e Filosofia Política, v. 10, n.º 2, dez. 2007); *O cuidar em situação de morte: algumas reflexões*, de Luciana de Souza (Revista Medicina, Ribeirão Preto, n.º 38, 2005); *O céu da memória: o cemitério romântico e o culto cívico dos mortos*, de Fernando Catroga (Coimbra: Minerva, 1999); *Heidegger & Ser e tempo*, de Benedito Nunes (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002).



sobre eles. O silêncio possui consistência e entidade. Ele se concretiza e machuca. Tem-se uma solidão presente, um sentimento de abandono concreto.

Escritos em verbal de aves, publicado em 2011, é uma homenagem, declarada, ao amigo e *alter ego* Bernardo. Há, em toda a sua construção, um tratamento diferenciado desde a concepção da estrutura material do livro, até na estética de distribuição dos poemas. A “desbiografia” de Bernardo é a epifania da Natureza, é a comunhão dos seres, um convite para o leitor adentrar num espaço lúdico, repleto de imagens e construções pouco lógicas.

Considerações finais

Paira na poética manoelina um novo cosmo que espreita e se torna presença sentida: a morte. O cenário do *Escritos em verbal de ave* envolve todos os seres da natureza numa dança que, ao mesmo tempo, se equilibra na morte e na vida. A morte, a infância, a demência, a memória, a natureza se apresentam de maneira instável tanto em sua existência como no discurso manoelino. A profusão de tais temáticas expõe um ciclo que ora se apresenta como vida e ora como morte.

Convidando o leitor para o abrir da poesia, Manoel de Barros explora, nessa obra, vários elementos para que se compreenda e se vivencie essa celebração da vida, da memória e da morte. Desde a capa, ilustrações e poemas trabalham no sentido de expor o íntimo do poeta, sua resistência ao esquecimento, à morte, através da memória e da escrita.

Na verdade, procurou-se demonstrar que tais elementos figuram na poética de Manoel de Barros como sinais da representação do decesso: ora como rito de transformação discursiva (tendo em vista que há uma modificação gradual na temática e na escrita do poeta), ora como fechamento de um ciclo em que se evidencia a memória como presentificação da vida, ou como a infância em regresso primordial, ou como constante metaforização do silêncio, da contemplação como morte visual em sua poética.

Eis que somos seres de carne e osso e partícipes desses seres de papel. É como se em cada sujeito de papel existisse uma espécie de reflexo de nós mesmos. Memórias inventadas ou memórias experimentadas, no momento em que o leitor abre e aceita a leitura do livro ele se torna cúmplice do jogo literário, participante das lembranças e experiências do poeta. Em certa entrevista, Manoel de Barros disse que se preparava para um “recolhimento de conchas. (E que seja sem dor, em algum banco da praça, espantando da cara as moscas mais brilhantes)” (WALDMAN, 1992, p. 11).

Escritos em verbal de ave é término e recomeço. Um ciclo que não se fecha, mas impulsiona o novo. E não seria essa a essência da vida?

REFERÊNCIAS

BARROS, Manoel de. *Face Imóvel*. In: _____. *Gramática expositiva do chão* (poesia quase toda). 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. p. 31 – 43.

BARROS, Manoel de. *Arranjos para assobio*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.



BARROS, Manoel de. *O guardador de águas*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. *Escritos em verbal de ave*. São Paulo: Leya, 2011.

_____. Encontro com Manoel de Barros em meio a los escombros del futuro. *Revista Cult*. São Paulo, edição 175, dez. 2012. Entrevista concedida a Diogo Diegues. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2012/12/encontro-com-manoel-de-barros-em-meio-a-los-escombros-del-futuro/>>. Acesso em: 12/05/2015.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção tópicos)

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: *13º COLE-Congresso de Leitura do Brasil*, 2002, Campinas/SP. Disponível em: <<http://www.miniweb.com.br/atualidade/INFO/textos/saber.htm>>. Acesso em: 18/08/2015.

CIORAN, Emil. *Exercícios de admiração*: ensaios e perfis. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção tópicos)

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

KOVÁCS, Maria Júlia. *Morte e desenvolvimento humano*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1992.

LATOUR, Bruno. Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência. In: NUNES, J. A.; ROQUE, R. (Org.). *Objetos impuros*: Experiências em estudos sociais da ciência. Porto: Afrontamento, 2007. p. 39-61. Disponível em: <<http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/77-BODY-NORMATIVE-POR.pdf>>. Acesso em: 13 dez. 2017.

MEDEIROS, Sérgio. Os vários duplos de Manoel de Barros. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 14 dez. 1996.

MELO, Bianca Magela. O poeta e Bernardo. *Revista Brasileiros*, São Paulo, 18 jan. 2013. Disponível em: <<http://www.revistabrasileiros.com.br/2013/01/18/o-poeta-e-bernardo/#.U2GBHoFdWdg>>. Acesso em: 30 mar. 2014.

PERNIOLA, Mário. *Pensando o ritual*: Sexualidade, Morte, Mundo. Trad. Maria do Rosário Toschi. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

RICOUER, Paul. *Vivo até a morte*: seguido de fragmentos. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.



THAMOS, Márcio. Figuratividade na poesia. *Revista Itinerários*, Araraquara, n. especial, 2003, p. 101-118. Disponível em: <
<https://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2675/2383>>. Acesso em: 15 mar. 2015.

WALDMAN, Berta. A poesia ao rés do chão. In: BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda*. Rio de Janeiro: Civilização, 1992. p. 11-32.

WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

ZIZEK, Slavoj. *El acoso de las fantasias*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2010.

Recebido em 31/05/2017
Aprovado em 26/06/2017



Manoel de Barros: *A palavra é um punhal que brilha, rasga e fere*¹

Manoel de Barros: *The word is a dagger that shines, shreds and wounds*

Kelcilene GRÁCIA-RODRIGUES ²

RESUMO: Manoel de Barros está hoje entre os mais reconhecidos autores da literatura brasileira pela crítica nacional. O presente artigo evidencia de que maneira o discurso poético do escritor sul-mato-grossense instaura – valendo-se de rupturas semânticas, fragmentação de frases, montagem caótica de versos, ausência de semelhança causal entre as coisas – uma poesia de significação que subverte o real, em ótica transgressora, para revelar a essência do poético.

PALAVRAS-CHAVE: *Ars poetica*. Poesia. Estilo. Metáfora.

ABSTRACT: Manoel de Barros is among the most recognized authors of Brazilian literature by national critics now a day. The present paper evidences how the sul-mato-grossense writer's poetic discourse establish – avail oneself of semantic ruptures, fragmentation of sentences, chaotic assembly of verses, absence of causal similarity among the things – a poetry of meaning that subverts the real, in a transgressed perspective, to show the essence of the poetic.

KEYWORDS: *Ars poetica*. Poetry. Style. Metaphor.

No Pantanal ninguém pode passar régua. Sobremuito quando chove.
A régua é existidura de limite.
E o Pantanal não tem limites. (BARROS, 1985, p. 25)

A expressão reta não sonha.
[...]
A arte não tem pensa:
O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.
É preciso transver o mundo. (BARROS, 1996, p. 75)

Poesia é voar fora da asa. (BARROS, 1993, p. 23)

¹ Este artigo apresenta alguns recortes da Tese *De corixos e de veredas: a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa*, defendida em 2006, no Programa de Doutorado em Estudos Literários – UNESP/Araraquara. Disponível em: http://www.fclar.unesp.br/agenda-pos/estudos_literarios/785.pdf. Informamos que os dados bibliográficos de e sobre Manoel de Barros foram atualizados no que fossem pertinentes. Pesquisa sólida sobre a biografia e a fortuna crítica sobre Manoel de Barros encontra-se no blog do Grupo de Pesquisa Literatura e Vida (GPLV), disponível em <<http://gpmanoeldebarros.blogspot.com.br/>> (ver, em especial, as abas “Barros” e “Fortuna crítica”).

² Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS. Três Lagoas – MS – Brasil. CEP: 79603-011. Atualmente, realiza Estágio Pós-Doutoral sobre Manoel de Barros na Faculdade de Letras da Universidade do Porto – Portugal. E-mail: kelcilenegracia@gmail.com



Os poemas acima delineiam a poética de Manoel de Barros: a referência espacial – o Pantanal –, o trabalho incessante com as palavras e o transfazer o mundo. Os “deslimites” da poesia de Barros têm despertado muitos olhares sobre a obra do poeta.

Manoel de Barros (1916–2014) estreou aos 21 anos, em 1937, com *Poemas concebidos sem pecado*. Mesmo tendo publicado *Face imóvel* (1942), *Poesias* (1956), *Compêndio para uso dos pássaros* (1961), *Gramática expositiva do chão* (1969), *Matéria de poesia* (1974), *Arranjos para assobio* (1982) e *Livro de Pré-coisas* (1985), o reconhecimento de sua obra veio com as considerações de Antonio Houaiss, que prefaciou o livro *Arranjos para assobio*, de Millôr Fernandes (1984), o filme *Caramujo-flor* (1988),³ de Joel Pizzini, e a edição da revista espanhola *El Paseante*,⁴ dedicada ao Brasil, com grande destaque para Barros por sua originalidade e inventividade poética.

Manoel de Barros está hoje entre os mais reconhecidos autores da literatura brasileira pela crítica nacional. Desenvolvemos pesquisa *A recepção às obras de Manoel de Barros* com o objetivo de reunir, mapear, qualificar, estudar e comentar a fortuna crítica de Barros no Brasil, contemplando o modo pelo qual a crítica brasileira recebeu o poeta, examinando o acervo coletado sob a ótica taxonômica e a perspectiva metacrítica. Catalogada e classificada sistematicamente a fortuna crítica de Barros, o resultado deste estudo está previsto para o final de 2019.

No exterior, a recepção às publicações de Barros foi extremamente favorável. Arnaldo Saraiva (1999) diz que o poeta opta “por uma linha inventiva” no campo linguístico, criando uma poesia que, aparentemente, passa por simples ou primitiva e apresenta palavras que “enfeitiçam, comunicam ‘por encantamentos’”.

Ao traçar um panorama da poesia brasileira na França, Max de Carvalho, em *La poésie du Brésil: Anthologie du XVIIe au XXe siècle*, publicada em 2012, elenca Manoel de Barros (CARVALHO, 2012, p. 1170-1189) no rol de grandes escritores brasileiros, como, entre outros, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Jorge de Lima, Cecília Meireles, João Cabral de Melo Neto, Murilo Mendes, Drummond, Orides Fontela, Hilda Hilst, Cora Coralina e Adélia Prado.

Paulo de Medeiros, da Universität Utrecht, comenta que Barros é “uma das mais importantes vozes da poesia brasileira” (MEDEIROS, 2013, p. 8); sua obra, o crítico complementa, faz “referência a um grande número de escritores e artistas, internacionais e modernistas, mostra em que medida ele é parte de um movimento para redefinir arte”. (MEDEIROS, 2013, p. 8-9).

Walnice Nogueira Galvão, em ensaio que compõe uma antologia bilingue de poemas de Barros publicada na Alemanha, enfatiza a forma com que Barros metamorfoseia em universo mágico o Pantanal e é inventor de vocábulos que rompem com as normas gramaticais da língua portuguesa, de modo que “vamos encontrar similarmente na poesia de

³ Ensaio de ficção ambientado no Pantanal, Gruta do Lago Azul, em Bonito, Rio de Janeiro e São Paulo. O filme *Caramujo-flor* revela o itinerário de Barros, experimentando o cinema em sua poesia por meio de uma “collage” de fragmentos sonoros e visuais.

⁴ BARROS, Manoel de, “Escritos para el conocimiento del suelo”. *El Paseante*, Madrid, n. 11, p. 124–135, 1988. Entrevista concedida a Carlos Emílio Correa Lima. Para a edição foram também selecionados os seguintes autores: João Ubaldo Ribeiro, João Cabral de Melo Neto, Clarice Lispector, Darcy Ribeiro, Rubem Fonseca e Raduan Nassar.



Manoel de Barros” elementos que “[firmam] um parentesco entre ambos [com Guimarães Rosa]” (GALVÃO, 2013, p. 180).

As produções literárias de Manoel de Barros foram publicadas e traduzidas em edições de coletâneas em vários países, dentre eles, Alemanha, em 1996 e 2013; Espanha (em espanhol e em catalão) em 2002, 2005 e 2011; Estados Unidos, em 2010; França, em 2003, Itália, em 2014, e com quatro publicações em Portugal, em 2000, 2007, 2011 e 2016.

Vejamos, no momento, as obras de Manoel de Barros publicadas no exterior:

Alemanha:

- ✓ *Das Buch der Unwissenheiten* – Tradução de Kurt Meyer Clason, de *O livro das ignorâncias*. Edição da revista alemã Akzente, da cidade de Konstanz, 1996.
- ✓ *Gesang des Dickichts [Canto do Mato]* – Tradução e fotos de Britta Morisse Pimentel. Artigos ou resenhas por Kelcilene Grácia-Rodrigues, Paulo de Medeiros, Walnice Nogueira Galvão, Helena Carvalhosa, Sofia Mariutti e Britta Morisse Pimentel. Frankfurt, Editora TFM, 2013.

Espanha:

- ✓ *Todo lo que no invento es falso* (Antologia). Tradução e prefácio de Jorge Larrosa. Málaga: Editora Disputación, 2002.
- ✓ *Riba del dessemblat* (Antologia Poética). Ed. Catalã. Tradução e prólogo de Albert Roig. Palma de Mallorca: Lleonard Muntaner, Editor, 2005.
- ✓ *Seis o trece cosas que aprendi solo*. Seis ou treze coisas que aprendi sozinho, poema de Manoel de Barros. Traducción al español/castellano por Adrian'dos Delima. 2011. Disponível em: <<http://partidodoritmo.blogspot.com.br/2011/10/seis-ou-treze-coisas-que-aprendi.html>>. Acesso em: 28 fev. 2017.

187

Estados Unidos:

- ✓ *Birds for a demolition*, Editora Carnegie-Mellon University Press, 2010.

França:

- ✓ *La Parole sans Limites. Une Didactique de l'Invention [O Livro das Ignorâncias]*. Édition Bilingue. Tradução e apresentação Celso Libânio. Ilustração Cicero Dias. Paris: Éditions Jangada, 2003

Itália:

- ✓ *Il libro sul nulla*. Editora Oedipus, 2014.



Portugal:

- ✓ *Encantador de Palavras*. Organização e seleção Walter Hugo Mãe. Vila Nova de Famalicão: Editora Quase, 2000.
- ✓ *Compêndio para uso dos pássaros - Poesia reunida, 1937-2004*. Vila Nova de Famalicão: Editora Quase, 2007.
- ✓ *Poesia completa*. Alfragide: Editorial Caminho, 2011.
- ✓ *Poesia completa*. Lisboa: Editora Relógio d'água, 2016.

Em todos estes países, a recepção na imprensa estrangeira às publicações foi extremamente favorável. Vejamos dois exemplos na Itália:

Per la prima volta, il maggior poeta brasiliano si ritrova tradotto in Italia, dopo essere stato trasfuso in lingua francese, spagnola e tedesca. Era stato il maggior poeta brasiliano vivente fino al 2014, quando era scomparso alla bella età di 98 anni. Fino ad allora si era sentito un *fanciullo* e non la finiva di dire che la perdita dell'Eden consisteva nella perdita della fanciullezza. (BORGUI, 2016).⁵

Mentre la modernità si è troppo spesso stremata in un'idea rigida, ossessiva del nulla, quella del nichilismo, Manoel de Barros ci invita a cogliere la pienezza gioiosa e innocente del nulla, la sua forza generativa, la sua natura viva e splendente di grembo dell'essere, di matrice del tutto. Come un maestro zen, il vecchio poeta sa che la vita rinasce dal coraggio di arrendersi al trionfo apparente del nonsenso: così il suo libro, prendendoci per mano e invitandoci a danzare con l'assurdo, ci accompagna dolcemente in un luogo dove l'aria è più fresca, dove tutto, anche un chiodo o una pietra, una lucertola o un'ortica, è un miracolo immenso, un frutto celeste dell'indicibile. (LAGAZZI, 2015).⁶

188

Paulo Lagazzi, no portal da Milano Arte Expo, e Carlo Antonio Borgui, na revista *Alphabeta2*, tecem candentes elogios ao poeta a propósito da publicação do *Il libro sul nulla*, pela Editora Oedipus.

Constatamos o mesmo teor nas resenhas de Edward Hirsch e Ellen Doré Watson, quando do lançamento do *Birds for a demolition*, nos Estados Unidos:

The Brazilian poet Manoel de Barros has reinvented the Orphic task of the poet in these short, surreal, incandescent lyrics that stick close to the natural world, that make a pact with stones and birds, that celebrate 'the Grandeurs of the Lowly.' Idra Novey has done us a genuine service by bringing into English these late modern poems that 'memorialize the poor things of the ground' and sing the world.' (Edward Hirsch).

Birds for a Demolition serves up a generous helping of poetry by the irresistible Manoel de Barros, an aphoristic prankster dedicated to 'striving for vegetable wisdom.' His is a world in which 'a frog swigs the sunrise' and death 'weeds its way'

⁵ In: < <https://www.alfabeta2.it/2016/05/22/storia-del-sul-nulla/> >, acesso em 28/2/2017.

⁶ In: < <http://milanoartexpo.com/2015/02/27/manoel-de-barros-libro-sul-nulla-paolo-lagazzi/> >, acesso em 28/2/2017.



into a prison cell. 'A poem is an un-utensil,' he declares—but there is much more than simple high jinks beneath his idiosyncratic ways of seeing and saying. And Idra Novey brilliantly recreates both the spirit and substance of these poems, in language as bold and buoyant as the original. (Ellen Doré Watson).⁷

Vemos Manoel de Barros ser tratado como “o maior poeta brasileiro”, sua poesia ser considerada “fruto celeste do indizível”, “lírica incandescente”, “irresistível Manoel, indiossincrático”. De modo que os primeiros contatos dos leitores no exterior têm sido muito favoráveis à poesia de Barros. De maneira geral, há uma tendência de publicação de volumes mais robustos, reunindo diversos livros, o que verificamos com vigor em Portugal.

Feitas algumas considerações rápidas sobre a recepção às obras de Manoel de Barros, passemos a tratar da *ars poetica* do escritor. As obras iniciais de Barros, *Poemas concebidos sem pecado* (1937), *Face imóvel* (1942) e *Poesias* (1956), embora não revelem a força e a grandeza das obras subsequentes do escritor, evidenciam e contêm a gênese dos procedimentos, no nível técnico, temático e linguístico, que serão desenvolvidos posteriormente por Manoel de Barros. Desde a obra de estreia, *Poemas concebidos sem pecado*, (1937), até a mais recente, *Escritos em verbal de ave* (2011), o que foi vivenciado na infância pelo menino Manoel – convivência com o bugre, com o homem simples e com os bichos – é puxado pelas lembranças e convertido em estatuto do poético.

Vejam os “didática da invenção”, “Os deslimites da palavra” e o “Mundo pequeno”, divisões de *O livro das ignoranças* (1993), da poesia de Manoel de Barros. Esses títulos configuram uma poética do estilo: revelam a poesia de Barros como um eu-poético das pequenas coisas, sendo construída a partir da liberdade de invenção da palavra sem limites e sem regras. O estilo, segundo os subtítulos, é uma didática da invenção cuja arque (princípio ou fonte) é o deslimite da palavra poética.

Barros demonstra, em “Uma didática da invenção”, que o acesso ao mundo poético só é possível quando o poeta transfigura a realidade objetiva:

Em poesia que é voz de poeta, que é a voz
de fazer nascimentos –
O verbo tem que pegar delírio.
(BARROS, 1993, p. 17)

Para Barros, o poético está na reinvenção da linguagem, linguagem essa que, por sua vez, reinventa o real. A transfiguração da realidade, nos diz Barros, deve ser permeada por inovação vocabular, pelos “deslimites da palavra”: “pentear” e “desarrumar frases”(BARROS, 1993, p. 33), acompanhar “as oralidades” e não ser “sandeu de gramáticas”(BARROS, 1993, p. 49). Barros tem nos neologismos, na criação sintática que corrompe o estabelecido, na inspiração popular e na transfiguração da fala do homem rude alguns dos esteios de sua arte, calcada em erudição e estudo.

⁷ As duas citações estão nas informações sobre o livro no site da Amazon, sem maiores informações, e não localizamos o artigo original dos respectivos textos. Na Amazon, está no seguinte endereço: < https://www.amazon.com.br/Birds-Demolition-Manoel-Barros/dp/0887485235/ref=sr_1_1?ie=UTF8&qid=1488385660&sr=8-1&keywords=Birds+for+a+demolition >, acesso em 28/2/2017.



Todos os trabalhos sobre Manoel de Barros mencionam a invenção vocabular presente nas obras do poeta. Para conhecimento, elencamos as pesquisas acadêmicas que descrevem os processos léxicos, sintáticos e semânticos de Barros: Goiandira Camargo (1999), José Luís Landeira (2000, 2009), Simone Spironelli (2002), Márcia Pentado (2002), Waleska Martins e Marcelo Marinho (2002), Walquíria Béda (2003), Emanoela Ramires e Ivan Russeff (2004), Silvana Carrijo Silva (2004), Simone Spironelli e Aparecida Negri Isquerdo (2004), Kelcilene Grácia-Rodrigues (2006, p. 168-181) e Ordalha Cristina Souza (2009).

Sob o subtítulo “Mundo pequeno”, Barros evoca as pessoas “desimportantes” e as minudências do chão pantaneiro que povoam o seu universo poético: ao fundir realidade transfigurada e “deslimites da palavra”, a visão de mundo do poeta é exposta pelo olhar dos insanos, homens “incultos” na sociedade letrada, mas que, segundo Barros, sabem “errar bem o idioma” (BARROS, 1993, p. 89), gostam de “desnomear” (BARROS, 1993, p. 81) e entram “em pura decomposição lírica” (BARROS, 1993, p. 83) para renovar as tardes (BARROS, 1993, p. 99).

A poesia de Barros é o verbo desnomeado pelo olhar insano que renova a língua ao decompô-la liricamente. O segredo consiste na escolha de meios de expressão do léxico com o qual chamam à luz novos significados. Citamos, para exemplificar, alguns procedimentos⁸:

- 1) Expressões regionalistas: “barranqueiro”, “quiçaça”, “bate-num-quara”, “camalote”;
- 2) Palavras concernentes à flora e à fauna do Brasil: “cardeal”, “jias”;
- 3) Arcaísmos: “torva”, “fontana”;
- 4) Palavras de origem indígena: “sambaqui”;
- 5) Vocábulo erudito: “escrínio”;
- 6) Palavras inusuais: “leicenço”, “sesso”, “menso”;
- 7) Palavras de uso raro: “evolar”, “ínsua”, “nágefo”, “sinimbu”, “alfombra”, “ademanes”;
- 8) Utilização do prefixo “a” prostético, que propicia mais extensão e substância como se faz comumente na linguagem coloquial: “ajuntou”, “alimpar”, “aviciada”, “apois”;
- 9) Prefixos “des”, atualizado por meio do alomorfe “dis”: “disrremelar”, “disilimina”, “disaprender”, “disaparta”, “descompensações”, “desencostado”, “desplanam”, “desherói”, “descor”, “deslimite”, “desventa”, “despedra”;
- 10) Os sufixos “-eiro” e “-oso” formando substantivos, como em “chalaneiro”, “tarumeiro”, “pirizeiro”, “arameiro”, e formando adjetivos: “anuroso”, “ramoso”, “riachoso”, “astroso”, “insetoso”, “erroso”, “violoso”, “tardoso”;

⁸ Os exemplos foram retirados da obra completa de Manoel de Barros. Informamos que listamos apenas alguns exemplos de recursos estilísticos no âmbito do léxico. Já coordenamos o projeto de pesquisa *A (re)invenção lexical de Manoel de Barros*, que foi concluído e possibilitou um levantamento da fortuna crítica e dos processos léxicos na poesia de Manoel de Barros.



11) Criação neológica:

- a) Formação de verbos à base de substantivos: “brejar” de “brejo”, “jiboiar” de “jibóia”, “lobinhar” de “lobo”, “luar” de “lua”, “lesmar” de “lesma”, “sonetar” de “soneto”, “filhar” de “filho”, “andorinhar” de “andorinha”, “borboletar” de “borboleta”, “outonar” de “outono”, “bagulear” de “bagonal”, “tardear”, de “tarde”, “milagrar” de “milagre”;
- b) Formação de verbos à base de adjetivos: “nafegar” de “náfego”, “supimpar” de “supimpa”, “beligerar” de “belígero”, “perenar” de “perene”, “divinar” de “divino”, “imensar” de “imenso”;
- c) Formação de substantivos a partir de verbos (“botação”, “cintilância”, “existidura”, “estufador”, “fazedor”, “bestamento”, “estudamento”), de substantivos (“parenteza”, “restume”, “ovura”, “vaginação”, “criançamento”, “lepramento”), de adjetivos (“grandura”, “planura”, “mansura”) e de advérbio (“longura”);
- d) Formação de adjetivos a partir de substantivos: “valsante”, “apodrecente”, “rampada”, “brenhentas”, “agroval”, “minhocal”, “passarinhall”, “luaçal”, “torneiral”, “estandal”, “campinal”, “vespral”, “primal”, “aromal”, “insetal”, “sapal”, “trastal”, “coisal”, “larval”, “moscal”;
- e) Formação de advérbio a partir de substantivo (“mulhermente”, “vegetalmente”, “putamente”, “bocagemente”) e de advérbio (“antesmente”).

No que se refere ao espaço referenciado na poesia de Barros, a paisagem que enforma o universo do escritor não é uma descrição acurada da realidade física do Pantanal, mas a recriação complexa, sem fronteiras, de uma parte do cenário composto por águas, bichos, árvores, pedras em um mundo de musgos e de lagartos. A poesia de Barros traz a lembrança de coisas (que, de tão esquecidas, tornam-se desconhecidas) e apresentam um lado insólito da vida: o olhar do poeta mapeia o chão pantaneiro e seus componentes, reedita a criação do mundo e ordena as formas do caos em *logos* com a pureza da ancestralidade mítica; essa ancestralidade mítica é criada por ato de palavra que se revela pelo especial uso da linguagem, com imagens capazes de iconizar, indiciar e representar o poeta e seu mundo.

Embora da obra de Barros depreendamos figurativização do homem por índices da natureza ou da geografia humana, o romper regras e normas é a ontologia do poeta: “Não use o traço acostumado” (BARROS, 1996, p. 75), ele diz ao desvestir as coisas do desenho habitual, tirar os vocábulos do uso comum, sugerir novas combinações para as palavras e restituir-lhes o sentido *primevo*. Para Barros, a busca do primordial, da origem, da palavra descascada das impurezas do uso sobre o sentido ancestral, primitivo, oculto sob o palimpsesto dos novos significados, é busca que restaura o arcaico para ter sentido novo, pois usar o que já está acostumado é impedir que a poesia surja.

Das tintas e das palavras do artesão nasce a pintura do mundo, em tela que rompe as leis da verossimilhança e revela um jeito especial de olhar a realidade, por ótica transgressora



que capta o que o comum do homem não vê. O artista é um transfigurador da realidade; sua força é do domínio, como artífice, dos instrumentos para des-velar, na transfiguração do mimético, a realidade, que se encontra velada, incognoscível, a não ser pela magia do poético.

O movimento da poesia de Manoel de Barros é movimento de subjetividade do artista que vê, revê e, em sua mente, por meio da imaginação, “transvê”. O poeta introduz um movimento do artista que foi tocado pela arte: o artista deve passar da subjetividade da imaginação para a *práxis* da intervenção no mundo.

É o que se percebe, por exemplo, no poema “O fotógrafo”, de Barros, em que o eu-lírico, na busca da essência das coisas, fotografa-as não em sua materialidade, mas os abstratos que a ela se vinculam: o silêncio, o perfume, a existência, o perdão, o sobre e a nuvem de calça, ou seja, a própria essência do existir. Ao “fotografar” esse abstrato, o poético é revelado. É na essencialidade das coisas, des-veladas pelas palavras, que se encontra o poético. E como um enorme caleidoscópio, o eu-lírico vai mostrando as belezas líricas das coisas, como se observa no poema “O fotógrafo”, sem, neste momento, nos deter analiticamente:

Difícil fotografar o silêncio.
Entretanto tentei. Eu conto:
Madrugada a minha aldeia estava morta.
Não se ouvia um barulho, ninguém passava entre
as casas.
Eu estava saindo de uma festa.
Eram quase quatro horas da manhã.
Ia o Silêncio pela rua carregando um bêbado.
Preparei minha máquina.
O silêncio era um carregador?
Estava carregando o bêbado.
Fotografei esse carregador.
Tive outras visões naquela madrugada.
Preparei minha máquina de novo.
Tinha um perfume de jasmim no beiral de um sobrado.
Fotografei o perfume.
Vi uma lesma pregada na existência mais do que na
pedra.
Fotografei a existência dela.
Vi ainda um azul-perdão no olho de um mendigo.
Fotografei o perdão.
Olhei uma paisagem velha a desabar sobre uma casa.
Fotografei o sobre.
Foi difícil fotografar o sobre.
Por fim eu enxerguei a *Nuvem de calça*.
Representou para mim que ela andava na aldeia de
Braços com Maiakovski – seu criador.
Fotografei a *Nuvem de calça* e o poeta.
Ninguém outro poeta no mundo faria uma roupa
mais justa para cobrir a sua noiva.
A foto saiu legal.

(BARROS, 2000, p. 11-12)

Se a poesia sempre desfigura o mundo, desvelando-o insólito, a proposição poética de Barros desfigura a desfiguração e reempreenhe a construção do mundo a partir de um



movimento simultâneo ao nascimento da linguagem. Ao arripio da gramática e dos racionalismos, a poesia liberta assevera seu valor de exemplaridade, de moral estética, de *ars* constituída pelo artesanato e pela inspiração, com a recuperação da palavra arquetípica e do ser das coisas, em movimento no qual a destruição tem a contrapartida sincrônica da criação, o caos e os cosmos amalgamado no *logos* barreano, um *logos* edificado sob o signo do “desformar”. É o que acontece, por exemplo, no poema “As lições de R.Q”:

Aprendi com Rômulo Quiroga (um pintor boliviano):
A expressão reta não sonha.
Não use o traço acostumado.
A força de um artista vem das suas derrotas.
Só a alma atormentada pode trazer para a voz um
formato de pássaro.
Arte não tem pensa:
O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.
É preciso transver o mundo.
Isto seja:
Deus deu a forma. Os artistas desformam.
É preciso desformar o mundo:
Tirar da natureza as naturalidades.
Fazer cavalo verde, por exemplo.
Fazer noiva camponesa voar – como em Chagall.

Agora é só puxar o alarme do silêncio que eu saio por
aí a desformar.

Até já inventei mulher de 7 peitos para fazer vaginação
comigo.

(BARROS, 1996, p. 75)

Temos, pois, uma ordem instituída, um arcabouço natural, uma realidade posta com as suas leis físicas, com a sua geometria euclidiana, com a sua naturalidade e verossimilhança. É a forma que Deus impôs ao mundo desde a criação. Entretanto, faz-se imperativo não aceitar essa forma, não aceitar o que é ou parece ser natural: “É preciso desformar o mundo: / Tirar da natureza as naturalidades.”

Questiona-se, por esse aspecto, não só a ordem divina como a própria qualidade de divino da deidade; enfrenta-se a ordenação natural, a social, a estética; erige-se, diante do mundo e de Deus, a figura do artista, aquele que “desforma” – e este é o seu papel – e que, a partir do que vê, do que lembra e do que imagina, torna-se o mentor do próprio mundo, mundo que o poeta refaz, a partir da desformação, por obra de artista, imbuído sempre, por ser artista, pelo sonho da expressão que não é reta, pelo uso do traço desabitual ao qual não estava acostumado, embalado por suas derrotas e por sua alma atormentada, por sua voz liberta que se assume como pássaro, por um espírito de arte que “não tem pensa”.

Analisemos alguns versos. O verso “A expressão reta não sonha” indicia uma espécie de defesa da transgressão através da linguagem. Quanto a isso, os exemplos, em Barros, são abundantes. Eis um, categórico, que parece transgredir e opor-se, de modo concomitante e simultâneo, à língua institucionalizada e, em plano de alusão, à ordem política: “Escurecer as relações entre os termos em vez de / aclará-los. / Não existir mais rei nem regências”



(BARROS, 1989, p. 56). Ao violar as normas gramaticais, um “subtexto se aloja” de tal forma que “empoema o sentido das palavras” (BARROS, 1989, p. 56). A linha reta contém uma expressão que não voa fora da asa, que não sonha a utopia que somente a poesia pode construir.

O uso do “traço acostumado” não permite ao poeta transcender limites. Para Manoel de Barros, o poeta é uma “espécie de vasadouro para contradições” (BARROS, 1982, p. 37), que para alcançar o poético precisa ir “ao nu, ao fóssil, ao ouro” (BARROS, 1989, p. 54) das palavras e dos elementos que compõem o mundo natural. Se a poesia está na tortuosidade, na transgressão e na manipulação da linguagem, para transformar o objeto em arte é preciso um artesão apto para realizar tal tarefa, pois “Só a alma atormentada pode trazer para a voz um / formato de pássaro”. É o artista-poeta que destrói a ordem estabelecida pelo pensamento lógico para instaurar o espaço do poético. No caso de Manoel de Barros, estamos diante da compreensão da poesia como fonte de conhecimento, capaz de dar conta da vida e do mundo e capaz de, na redescoberta onomatopaica e hieroglífica da linguagem, descobrir “novos lados de uma palavra” e empreender a descoberta de “novos lados do Ser” (BARROS, 1991, p. 28). A poesia barreana é, pois, conhecimento que se funda na força da invenção e no encantamento da linguagem na vertente mais profunda do empreendimento poético.

No verso “Arte não tem pensa”, o eu-lírico denuncia que a poética não obedece a convenções e regras. A arte é rejeição a tudo que é aprioristicamente concebido, porque segue movimento interno do indivíduo que a constrói. Afinal, para o eu-lírico o artista assiste a realidade, traz à memória como quem a visualiza e, para além da realidade, a transforma em espetáculo na obra de arte: “O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê”.

É o verso “É preciso transver o mundo” o centro nevrálgico do poema. Temos, pois, uma ordem instituída, um arcabouço natural, uma realidade posta com as suas leis físicas, com a sua naturalidade e verossimilhança. É a forma que Deus impôs ao mundo desde a criação. E se viu, reviu e transviu, então o artista está pronto para criar.

Assim, deflagra o processo do alarme (“Agora é só puxar o alarme do silêncio que eu saio por / aí a desformar.”), ou seja, o constructo, a torneira, a câmara fotográfica, o instrumento que torna o eu-lírico hábil, que lhe permite, discursivamente, “transver” e “desformar o mundo”, e, dessa forma, buscar as coisas em sua essencialidade, encontrável em uma ancianidade que é anterior ao nascimento da nomeação da coisa. É a palavra, artisticamente trabalhada, que tem “o poder de fazer o mundo e o tempo retornarem à sua matriz original” (TORRANO, 1981, p. 19), que é reveladora da essência dos objetos e das coisas; é pela palavra que o homem faz apreensão íntima e global do mundo. É a palavra poética que tem “o poder de instaurar uma realidade própria a ela, de iluminar um mundo que sem ela não existiria”, como explicita Torrano a propósito da *Teogonia* de Hesíodo.

É este “alarme” que constantemente Manoel de Barros “puxa” para construir uma poesia que “desforma” o mundo, como se observa na análise de “O fotógrafo” e poder-se-ia ver na interpretação de qualquer poema do escritor sul-mato-grossense.

A poesia de Manoel de Barros sempre foge ao controle do que é conhecido, das evidências, do convencional da linguagem; desrespeita os códigos linguísticos estabelecidos, constrói o discurso através de categorias gramaticais travestidas, de neologismos, de inversões na ordem frásica, e alia, a essas estratégias, o inusitado, a incongruência. A união de coisas que não têm relação aparente entre si dá o tom de sua poesia.



No campo das metáforas, Barros, em certa parte, não se assemelha ao que os outros escritores fazem. Subverte aquilo que é prosaico, reinventa a imagem, quebra o clichê metafórico. O poema “O punhal” nos serve de exemplo:

Eu vi uma cigarra atravessada pelo sol – como se
um punhal atravessasse o corpo.
Um menino foi, chegou perto da cigarra, e disse que
ela nem gemia.
Verifiquei com os meus olhos que o punhal estava
atolado no corpo da cigarra
E que ela nem gemia!
Fotografei essa metáfora.
Ao fundo da foto aparece o punhal em brasa.
(BARROS, 2000, p. 37)

A partir da visão que o eu-lírico estende sobre uma simples cena cotidiana, um algum espaço prosaico – o repouso de uma cigarra no caule de uma árvore –, o eu-lírico cria o instantâneo do poético. O olhar “miope” atribuído aos artistas capta o além daquilo que se mostra, o imperceptível aos olhos do homem comum, mas sensível à visão do poeta: a porção de raios luminosos que incide sobre a cigarra, cujo significado é “punhal em brasa” na sensibilidade do poeta.

Esse feixe de luz horizontal recai no corpo da cigarra, conhecida pela coloração amarelada com estrias longitudinais negras sobre o tórax, e projeta o efeito de um instrumento cortante, uma vez que penetra e atravessa o peito do inseto como um punhal. É a metáfora que se constrói a partir da relação de analogia, de semelhança, que se estabelece entre a luz solar e a arma branca: esta, com sua forma alongada, afilada e delgada; aquela, translúcida, sempre em linha reta, cortante até ao infinito. Mas o eu-poético precisa se certificar: o que é mesmo que se mostra ao seu olhar?

Um menino cumpre a função de se aproximar da cigarra, e o que vê ratifica a visão do eu-lírico. O menino enuncia que a cigarra “nem gemia”. Para confirmar a veracidade da tela, o eu-lírico fixa, novamente, a retina sobre o objeto e capta, mais uma vez, o punhal cravado no corpo da cigarra. Ele a vê e nada escuta, ou melhor: ele ouve o não gemido. A imagem está ali e o olhar poético, num discurso com aparência de narrativo, a capta. A cena transcorre em retratos instantâneos de quadros sucessivos. O “ver” do eu-lírico utiliza não só a visão: também “vê” que a cigarra “nem gemia”, o auditivo engolfado sinestesticamente pelo visual.

Percebe que a cigarra, atravessada pelo sol transformado em punhal, é uma metáfora. Assim, decide retratar “essa metáfora”, ou melhor, fotografar o indizível, dizer o incognoscível. A imagem transforma-se em discurso: “Ao fundo da foto aparece o punhal em brasa”.

Agora, na foto, é como se a cigarra fosse o próprio punhal em brasa. É nela que converge simultaneamente o matiz do sol sobre a cor da membrana de seu corpo. Portanto, a cigarra se transforma em brasa, que é carvão incandescente: preto, amarelo e laranja. A cigarra é a transparência amarela das asas, as estrias negras do tórax, um corpo em que o sol ardente se atola como um punhal em brasa.



O poema se constrói com uma sucessão de imagens visuais, o apreensível pelos demais sentidos transformado em “visualidade”. Um “eu” assume o discurso e narra a sua experiência. Os versos retomam elementos presentes em outros momentos da poesia de Barros: os pequenos seres, no caso a cigarra, uma nesga de sol, o fotografar. E a fotografia fecha o ciclo de comparações que constroem o tropos metafórico do poema. O sol que atravessa a cigarra “como um punhal” materializa-se como um punhal verdadeiro “atolado no corpo da cigarra”. A foto da metáfora mostra o “punhal em brasa”, ou seja, o sol escaldante sobre o mísero corpo, a cigarra como que contagiada pelo “em brasa” do punhal.

Temos, pois, um símbolo imagético que reveste a cigarra de um significado a ser desvendado; temos a luz solar que compõe a imagem surrealista ao atravessar o corpo do inseto; temos a cigarra morta com o punhal no corpo, imagem que é fotografada; e temos na fotografia o punhal em brasa. A cigarra, cuja característica que marca o verão é a chirriada estrídula, não geme mais – e o verbo “gemer” é o único que se repete no discurso, indiciando a importância que deve ser dada a esse sinal de dor para o entendimento do poema. É pela ausência do que a caracteriza na natureza que a cigarra marca a sua presença no poema. A luz que ilumina o poema, o sol, é raio cortante, e de símbolo usual da vida, da fertilidade, da alegria, traz a dor, uma dor que não geme, pois transmutada em morte.

A alegre cigarra se cala, a vida traz a morte – e o poeta fotografa o espaço metafórico de metáforas desreferencializadas por completo, captando um punhal, que recupera o sol cortante, recupera a luz, que é vida, e brilha “em brasa”, anunciado a morte que carrega em si. O poema se ergue sobre a vida e a morte, a alegria e a dor, o referencializado e o desreferencializado, da metáfora simples indicada por uma comparação trivial para a metáfora absoluta na imagem concentrada que é o “punhal em brasa”. O punhal surge no raio de vida do sol, implica a morte da alegria calando o canto da cigarra, toca, vida-morte que é, as entranhas da cigarra, vida que era tornada morta pelo punhal.

A recriação da realidade por meio de imagens configura-se, na poesia de Manoel de Barros, como revelação do mundo em novas dimensões por um jeito especial de olhá-lo, no vôo da imaginação e em visão transgressora. Em “Poesia é voar da asa” (BARROS, 1994, p. 23), resta a sensação do imponderável, e a imagem transformada em conceito foge à compreensão lógica e desafia as bases do possível e do provável. Poesia é a construção do impossível. Só o poeta é capaz de fazê-lo e o faz com um especial uso de linguagem e com a miopia e a sandice dos inimputáveis.

O conceito de poesia resolve-se, pois, no engendramento dessa grande metáfora, “voar fora da asa”. Uma poesia que aspira à imagem, que se dá como objeto ao olhar, que se iconiza para ser vista, poema na página em branco, materialidade física de pigmentos na celulose, e que, ao mesmo tempo, metáfora de si mesma que se mostra metalinguísticamente, que é tropos que penetra no cérebro e desvela imagens outras, subterrâneas, que jazem no enunciado como uma enunciação para além do enunciado, que se multiplica como enunciação dentro de outra enunciação, imagem desdobrada vertiginosamente em múltiplos de si mesma, criando efeitos de sentido que deslizam de um significado para outro incessantemente. A simultaneidade no apreender o poema e o poético nele contido decorre de concomitante dispersão e congruente condensação da metáfora que irradia do objeto, o poema, e que cria uma imagem mental pela força semântica da palavra metafórica.

A metáfora em Barros provoca uma revolução semântica no discurso poético, instaurando estranhamento singular por ser, na maior parte das vezes, construída a partir de



dois termos que, em si, já são metáforas de segundo grau. É como se o conotativo da poesia se desse, em uma expressão matemática, pela potenciação em dobro da potência que duplica o sema.

A arte de Barros, forjada a partir de imagens surrealistas e influenciada pela arte das vanguardas do início do século XX, necessitou da depuração de quase três décadas das conquistas literárias daquele período para se efetivarem na obra madura. Desde que fez o amálgama que constitui a essência do seu projeto estético, as opções literárias de Barros têm a cada nova obra se radicalizado, sem fazer concessões a qualquer tipo de facilitação ou modismo.

Em que pese tal juízo, à obra de Barros, do primeiro livro ao mais recente, se pode aplicar o célebre aforisma de Pound (1970, p. 77): “Os artistas são as antenas da raça.”. Sobre essa passagem, Augusto de Campos (1970, p. 13) cita McLuhan:⁹

O poder das artes de antecipar, de uma ou mais gerações, os futuros desenvolvimentos sociais e técnicos foi reconhecido há muito tempo. Ezra Pound chamou o artista de “antenas da raça”. A arte, como o radar, atua como se fôsse um verdadeiro “sistema de alama premonitório”, capacitando-nos a descobrir e a enfrentar objetivos sociais e psíquicos, com grande antecedência.

Um acontecimento histórico marcante do século XX nos servirá de exemplo para mostrar como Barros antecipou um desejo social latente. Trata-se de colher nas manifestações dos revoltosos de maio de 1968 no mundo, em especial na França, expressões – em especial as metafóricas – que indiciam desejos e semântica que estão presentes na poética de Barros desde a juventude, nos primeiros livros, que são desenvolvidas, posteriormente, nas obras de 1956, 1961 e 1969, e que se encontram reafirmadas nos livros mais recentes.

Quando estudantes, operários e intelectuais, em especial na França, cadinho de todas as vanguardas dos primeiros anos do século XX na Europa e nas Américas, foram para as ruas, cortaram Paris com barricadas, o poder instituído teve os seus alicerces balançados, corroídos, instabilizados. As palavras de ordem, políticas, sociais, revolucionárias, clamavam pelo sonho, aspiravam à felicidade, indicavam o caminho da vida como perpétua epifania em sociedade. Os jovens exigiam uma nova ordem social, de felicidade e gozo, sem discriminações e sem violência, onde sonhar fosse possível e o sonho se realizasse. A poesia estava na alma reivindicante: “A imaginação no poder” (MATOS, 1981, p. 56). A imaginação pedia o prazer com imagens metafóricas: “O sexo da noite sorriu ao olho unânime da revolução” (MATOS, 1981, p. 64). A inteligência denunciava o poder racionalizado: “[r]ecusemos o imperialismo mistificante da ciência, caução de todos os abusos e recuos” (MATOS, 1981, p. 12). A realidade estava contaminada pelo delírio poético de uma sociedade de sonho. Esse sonho acabou: no mundo real as aspirações foram sepultadas pela continuidade do medíocre, do passadismo, da acomodação.

Entretanto, na poesia de Manoel de Barros – artista, antena – o sonho do impossível floresce, a linguagem constitui uma semântica revolucionária a acicatar vontade e desejo de transcendência poética, as metáforas, duplamente complexas, revelam que o mundo,

⁹ MACLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem* (Understanding Media). Tradução Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1969, p. 14-15.



conturbado de desejo, esboroa diante da realidade, mas se realiza na poesia, pois a poesia voa fora da asa.

REFERÊNCIAS

BARROS, Manoel de. *Livro de pré-coisas*. Rio de Janeiro: Philobiblion; [Campo Grande]: Fundação Cultural de Mato Grosso do Sul, 1985, p. 25.

BARROS, Manoel de. *O guardador de águas*. São Paulo: Art Editora, 1989.

_____. Escritos para el conocimiento del suelo. *El Paseante*, Madrid, n. 11, p. 124–135, 1988. Entrevista concedida a Carlos Emílio Correa Lima.

_____. *Concerto a céu aberto para solos de aves*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

_____. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

_____. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

_____. *Ensaio fotográficos*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *Das Buch der Unwissenheiten*. [*O livro das ignoranças*]. Trad. Kurt Meyer Clason. Edição da revista alemã Akzente, da cidade de Konstanz, 1996.

_____. *Encantador de Palavras*. Organização e seleção Walter Hugo Mãe. Vila Nova de Famalicão: Editora Quase, 2000.

_____. *Todo lo que no invento es falso* (Antologia). Trad. e prefácio de Jorge Larrosa. Málaga: Editora Disputación, 2002.

_____. *Birds for a demolition*. Trad. Idra Novey. Pittsburgh: Editora Carnegie-Mellon University Press, 2010.

_____. *La Parole sans Limites. Une Didactique de l'Invention [O Livro das Ignoranças]*. Édition Bilingue. Trad. e apresentação Celso Libânio. Ilustração Cicero Dias. Paris: Éditions Jangada, 2003.

_____. *Riba del dessemblat* (Antologia Poética). Trad. e prólogo de Albert Roig. Palma de Mallorca: Leonard Muntaner, Editor, 2005.

_____. *Compêndio para uso dos pássaros - Poesia reunida, 1937-2004*. Vila Nova de Famalicão: Editora Quase, 2007.

_____. *Poesia completa*. Alfragide: Editorial Caminho, 2011.



BARROS, Manoel de. *Seis o trece cosas que aprendi solo*. Seis ou treze coisas que aprendi sozinho, poema de Manoel de Barros. Traducción al español/castellano por Adrian'dos Delima. 2011. Disponível em: < <http://partidodoritmo.blogspot.com.br/2011/10/seis-ou-trece-coisas-que-aprendi.html> >. Acesso em: 28 fev. 2017.

_____. *Il libro sul nulla*. Nápole: Editora Oedipus, 2014.

_____. *Poesia completa*. Lisboa: Editora Relógio d'água, 2016.

BARROS, Manoel de; PIMENTEL, Britta Morisse. *Canto do mato* [*Gesang des Dickichts*]. Trad. e fotos de Britta Morisse Pimentel. Frankfurt: FTM, 2013. (Edição Bilingue)

BÉDA, Walquíria Gonçalves. Conversamentos entre Barros e Rosa. *Veredas de Rosa II*, Belo Horizonte, PUC Minas/CESPUC, p. 829–834, 2003.

BORGHI, Carlo Antonio. Uma storia del e sul nulla. *Alfabet2*, 22 maggio 2016. Disponível em: < <https://www.alfabet2.it/2016/05/22/storia-del-sul-nulla/> >. Acesso em: 28/2/2017.

CAMARGO, Goiandira de F. Ortiz. Guimarães Rosa e Manoel de Barros: confluências de poéticas. *Vintém de cobre*, Goiânia, v. 1, n. 1, p. 43–53, 1999.

CAMPOS, Augusto de. As antenas de Ezra Pound. In: POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970. p. 9–16.

CARAMUJO-FLOR. Direção de Joel Pizzini Filho. Produção de Elaine Bandeira. Roteiro de Joel Pizzini Filho. Intérpretes Almir Sater, Aracy Balabanian, Ney Matogrosso, Rubens Corrêa e Tetê Espínola. Direção de fotografia de Pedro Farkas. Montagem de Idê Lacreta. Trilha Sonora de Livio Tragtemberg, R. H. Jackson e Tetê Espínola. Brasil: Produtora do Pólo Cinematográfica; Fundação do Cinema Brasileiro. 1988. Duração 21m, formato 35mm, colorido. Revela o itinerário de M.Barros experimentando o cinema em sua poesia através de uma "collage "de fragmentos sonoros e visuais.

CARVALHO, Max de. *La poésie du Brésil: Anthologie du XVI^e au XX^e siècle*. Paris: Chandeigne, 2012, p. 1170-1189.

FERNANDES, Millôr. No país dos corredores (Apresentando um poeta). *Istoé*, São Paulo, 03 out.1984.

GALVÃO, Walnice Nogueira. A voz do Pantanal Matogrossense. In: PIMENTEL, Britta Morisse. *Canto do mato* [*Gesang des Dickichts*]. Frankfurt: FTM, 2013. p. 179-182. (Edição Bilingue)

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. *De corixos e de veredas: a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa*. Araraquara, 2006. 318 f. Tese de Doutorado. Tese (Doutorado, Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, UNESP. Disponível em: http://www.fclar.unesp.br/agenda-pos/estudos_literarios/785.pdf



GPLV Manoel de Barros [Blog Internet]. Três Lagoas/MS: Rauer Ribeiro Rodrigues. 12 dezembro 2016. Disponível em: <http://gpmanoeldebarros.blogspot.com.br/>

HOUAISS, Antônio. Humildemente. In: BARROS, Manoel de. *Arranjos para assobio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982. p. 9-11.

LAGAZZI, Paolo. Manoel de Barros, Il Libro sul nulla. *Milanoartexpo*. Milão, 27 febbraio 2015. Disponível em: <http://milanoartexpo.com/2015/02/27/manoel-de-barros-libro-sul-nulla-paolo-lagazzi/> >. Acesso em: 28/2/2017.

LANDEIRA, José Luiz Lopes. *A construção do sentido na poesia de Manoel de Barros: Estudo de elementos expressivos fonéticos e morfossintáticos*. 2000. 136 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Filologia e Língua Portuguesa, Universidade de São Paulo.

_____. Linguagem, razão e transcendência: uma abordagem estilística da poesia de Manoel de Barros. *Revista Philologus*, Rio de Janeiro Ano 15, Nº 45. 92 set./dez., p. 92-112, 2009.

MACLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Tradução Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1969. p. 14–15.

MARTINS, Waleska e MARINHO, Marcelo. A obra poética de Manoel de Barros: o processo de criação de neologismos. In: MARINHO, Marcelo et al. *Manoel de Barros: o brejo e o solfejo*. Brasília: Ministério da Integração Nacional; Campo Grande: Universidade Católica Dom Bosco, 2002. p. 47–57.

200

MATOS, Olgária. *Paris 1968: as barricadas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

MEDEIROS, Paulo de. Com um punhal em brasa (ao fundo de uma fotografia). In: PIMENTEL, Britta Morisse. *Canto do mato [Gesang des Dickichts]*. Frankfurt: FTM, 2013. p. 8-9. (Edição Bilíngue).

PENTEADO, Márcia Aparecida de O. *Breve olhar sobre a criação lexical em Manoel de Barros*. 2002. 85 f. Monografia (Especialização em Língua Portuguesa) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Aquidauana.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. 2. ed. Tradução Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970. 218 p.

RAMIRES, Emanuela Maria G. e RUSSEF, Ivan. Aspectos semânticos e lexicais da obra poética de Manoel de Barros. In: RUSSEF, Ivan; MARINHO, Marcelo e NOLASCO, Paulo Sérgio (orgs.). *Ensaio farpados: arte e cultura no pantanal e no cerrado*. Campo Grande: Letra Livre/UCDB, 2004. p. 129–139.

SARAIVA, Arnaldo. Manoel de Barros, *Terceira Margem*, nº 2, 1999, p. 86-87.



SILVA, Silvana Augusta Barbosa Carrijo. A poética manoelina: travessuras lexicais. In: RUSSEF, Ivan; MARINHO, Marcelo e NOLASCO, Paulo Sérgio (orgs.). *Ensaio farpados: arte e cultura no pantanal e no cerrado*. Campo Grande: Letra Livre/UCDB, 2004. p. 151–172.

SOUZA, Ordalha Cristina Mariano Alves de Souza. *A artesanía da palavra: um estudo dos neologismos derivacionais em Manoel de Barros*. 2015. 120 f. Dissertação (Mestrado em Letras, Estudos Literários), Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, 2015. Disponível em: <https://posgraduacao.ufms.br/portal/trabalho-arquivos/download/2141>

SPIRONELLI, Simone Cristina. *O vocabulário de Manoel de Barros: Construindo sentidos por meio da expressividade das palavras*. 2002. 165 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Três Lagoas.

SPIRONELLI, Simone C. e ISQUERDO, Aparecida Negri. O vocabulário de Manoel de Barros: um estudo sobre os neologismos. In: RUSSEF, Ivan; MARINHO, Marcelo e NOLASCO, Paulo Sérgio (orgs.). *Ensaio farpados: arte e cultura no pantanal e no cerrado*. Campo Grande: Letra Livre/UCDB, 2004. p. 188–201.

TORRANO, Jaa. O mundo como função de Musas. In: HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. São Paulo: Massao Ohno-Roswitha Kempf, 1981.

Recebido em 01/05/2017
Aprovado em 08/06/2017

201

***PALAVRAS FONTANAS –
Cartas do poeta***

***PALAVRAS FONTANAS –
Poet's letters***

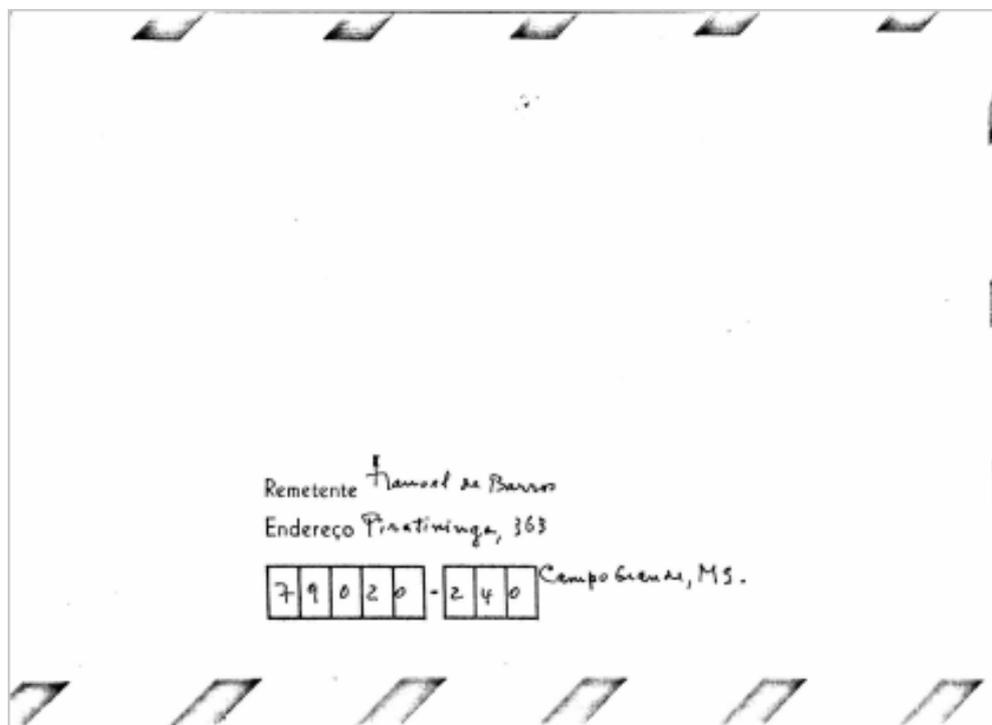


Os Desenhos de uma voz (sobre as conversas por escrito de Manoel de Barros)

Os Desenhos de uma voz
(about conversation in writing by Manoel de Barros)

Adalberto MÜLLER¹²⁷

A convite dos editores desta revista, cujo nome me sabe muito, apresento-lhes uma pequena parte da minha correspondência com Manoel de Barros, relativa à edição e à publicação de uma edição que realizei das suas entrevistas por escrito – que acabaram publicadas em livro na coleção Encontros.



203

¹²⁷Universidade Federal Fluminense – UFF. Niterói – RJ – Brasil. E-mail: adalbertomuller@gmail.com



Na verdade, a correspondência com ele começou em 1994, e foi entremeadada de numerosas visitas a sua casa em Campo Grande, além de alguns encontros no Rio de Janeiro. Depois de haver já escrito alguns artigos sobre sua poesia – e uma orelha para o *Matéria de poesia*, na edição da Record –, comecei a insistir com o Manoel que ele deveria publicar as entrevistas em livro. Como leitor do volume *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*, editada por Ênio Silveira, sempre achei que as “conversas por escrito” era parte da obra dele. Mais do que isso, constituíam a sua poética – tal como o *Zibaldone di Pensieri*, de Leopardi, as cartas de Emily Dickinson, o *Spring and All*, de William Carlos Williams, ou os *Proêmes*, de Francis Ponge. Sobretudo porque todas as entrevistas foram dadas por escrito, ou seja, estavam sempre marcadas pelo crivo da escrita, e por uma escrita que sempre evitou a mera informação, privilegiando a imaginação (tudo aquilo que é o contrário de uma entrevista jornalística).

Aliás, foi em torno de uma conversa da edição da correspondência entre Ponge e Paulhan que a conversa começou, em 1998. Nessa época, estava escrevendo minha tese de doutoramento na USP sobre Ponge, e publicando alguns dos textos que viriam a constituir o volume *O partido das coisas*, com Carlos Loria e outros tradutores. Manoel ficou tão encantado com nosso Ponge, que publicou um poema sobre “O engradado” (“Le cageôt”) no *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo*. Mas a conversa sobre as entrevistas seguiu por carta e conversa, até que comecei a transcrever todas as entrevistas, entre 1999 e 2003, baseando-me nos originais datilografados pelo próprio Manoel. Esse livro também deveria conter outros textos em prosa jamais publicados em livro, como as crônicas de “Viola de Cocho”, que ele publicara no *Estado de Mato Grosso*, nos anos 1970.

Meu projeto inicial era fazer uma edição crítica das entrevistas e dos textos em prosa, já querendo sinalizar ao Manoel a necessidade de uma futura edição crítica de suas obras, principalmente dos seus “cadernos do caos” – que deram origem aos livros que conhecemos. Cheguei a preparar um volume com todas as entrevistas anotadas, indicando fontes, explicando datas e contextos, num formato bastante acadêmico. O volume desagradou ao poeta. Ele não queria explicações. Sugeriu cortes drásticos. Primeiro, retirar todas as referências, apagando os nomes dos entrevistadores e dos jornais/revistas em que as entrevistas foram publicadas. Num segundo momento – numa segunda versão – pediu que eu retirasse até as perguntas. Afinal, ele nunca respondia o que pediam, sempre partia da pergunta para inventar um argumento próprio, desviante: um poema. Depois, com o olho do poeta, sugeriu que eu cortasse mais ainda: frases repetidas, e tudo o que pudesse remeter a qualquer contexto.

Foi assim que surgiu o livro *Desenhos de uma voz (conversas por escrito)*. O título fora retirado do próprio corpo das entrevistas, e Manoel gostou tanto dele que, como se vê na carta de 1º. De Setembro de 2003, ele sugere que eu não use o título, uma vez que ele pretendia usá-lo ele mesmo em um outro livro! Além do mais (na mesma carta) Manoel questiona a sua co-autoria do livro, sugerindo que eu constasse como único autor! Depois da leitura e aprovação de dona Stella, enviamos o livro para a Editora Record, isto é, para Luciana Villas Boas, que então editava os livros de Manoel na Record. A resposta foi entusiasticamente positiva. A Record começou a preparar o livro, que chegou, inclusive, a ter capa. A essa altura, já se entendia que não era mais um livro “de entrevistas”, mas um livro de invenção. E, claro que eu não aceitei a proposta do meu amigo, mantive meu nome como organizador, mas, no contrato, permaneci como co-autor, por sugestão da editora. Ainda consto como tal, o que só me dá alegria.



Tudo ia às maravilhas, o livro chegou a ter uma capa, mas aí começou a haver desentendimentos entre Manoel e a Record, por pagamento de direitos. Além do mais (como se vê nas cartas aqui), a Record sugeriu a publicação de um volume da “Obra Completa”, que talvez devesse incluir as entrevistas. Mas houve desentendimentos. Isso tudo culminaria na ruptura definitiva de Manoel com a Record. E assim, o *Desenhos de uma voz* foi parar nas trevas do esquecimento.

Nesse tempo, Manoel começa a publicar as *Memórias Inventadas*, uma prosa que em muitos momentos remete às conversas por escrito. Em seguida Manoel rompe o contrato com a Record, e assina com a Leya. Entre os desastres provocados por esse acordo, o editor sugeriu que os *Desenhos de uma voz*, fossem publicados fora da editora, e encaminhou à Editora Azougue. Por ironia do destino, um livro que, num trabalho meu e de Manoel, deixara de ser um “livro de entrevistas”, acabou indo parar numa coleção de entrevistas. Na verdade, não foi ironia do destino, e sim incompreensão editorial, para não dizer o pior.

Confesso que não gostei da ideia. Mas a esse tempo já estava afastado do mundo da escrita, estava filmando *Wenceslau e a árvore do gramofone*, curta-metragem em 35mm baseado na poesia de Manoel de Barros. Como contei com a “ajudinha” do Egberto Gismonti na trilha desse filme, e como o livro iria sair de qualquer jeito, chamei Egberto para escrever um prefácio. Egberto era velho amigo de Manoel. Ele havia composto e gravado “Natura, Festa do Interior” para o disco *Música de sobrevivência* (1993, ECM), inspirado em poemas de Manoel. Na verdade, ainda acho que Egberto é o mais importante leitor de Manoel de Barros. Quero dizer, como músico. Se se ouve bem as peças que ele fez para o Manoel, pode-se descobrir uma infinita compreensão do ritmo que fundamenta o estilo manoelês. Sobretudo as suas contradições (às quais Manoel chama de “ilogismo”). O seu aspecto aquoso. As aves que gorjeiam entre as sílabas. As raízes que sustentam seu léxico. O seu modo de chegar à infância da linguagem, de “atirar pedrinhas nim moscas”. Foi Egberto quem me salvou naquela edição, que hoje circula como tal.

Depois da morte de Manoel, fui chamado novamente para organizar a obra. Minha proposta era começar o trabalho de crítica textual dos “cadernos do caos”, publicar os *Desenhos de uma voz*, e organizar uma antologia que desse visibilidade aos vários “modos de ser” da poesia de Manoel de Barros. Intermediei conversas para levar seus manuscritos e livros ao IEB-USP e à Casa de Ruy Barbosa. Por motivos que ainda não compreendo, nada disso aconteceu, e os mesmos livros de Manoel foram republicados, com algum material crítico, e novas capas – agora todas pintadas por sua filha.

Penso, hoje, que a obra de Manoel de Barros carece de um trabalho crítico-textual, e de uma abordagem mais inclusiva. Se observada a relação entre os “cadernos do caos”, as entrevistas e os livros de poemas, ver-se-á que as fronteiras que delimitam os “poemas” dos “rascunhos” e da “prosa” não estão tão demarcadas, e são bastante porosas. Há, no livro das entrevistas, poemas inteiros, que podem ser recompostos desde que sejam colocados na forma de verso. E grandes poemas.

Manoel de Barros disse repetidamente que era antes de tudo um “frasista”. Na verdade, é muito difícil definir o que é um “poema” em sua obra. Há textos que se emendam e se complementam em outros, há livros inteiros que são um único poema, e há frases-que-são-poemas, que “combinam” com outras frases-poemas. Há um deslocamento constante de elementos (o que dá a sensação errônea de uma repetição). Vistos em conjunto, os livros de Manoel de Barros, os “cadernos” e as “entrevistas” constituem um grande pantanal de



linguagem. Assim, a sua obra refuta a ideia de “individualidade” dos textos, pois possui essa “movência” das águas do Pantanal.

Creio, pois, que o desafio de uma crítica futura dessa obra é a de converter-se em uma crítica textual. Não mencionei as suas cartas. São centenas, ou talvez milhares de cartas, que revelam o homem e o escritor de uma maneira que pode iluminar muito os futuros críticos e leitores. Por isso mesmo, ofereço estas cartas, para começar a abrir o arquivo, a torná-lo público e inclusivo – o que significa também questionar o poder de quem o detém. Pois há de chegar o dia em que a obra de Manoel pertença exclusivamente à literatura brasileira – e universal.

Buffalo, NY, março de 2017.



há via acalorada e suspirante de Miriam Ceramis. Alguns o Bernardi comença a combater, por um momento das traduções suas e do Lócio o grande pacto Francisco Pórgo. Isso também agrada um pouco a um.

Campo Grande, 11.5.99

Caro amigo
Adalberto Müller.

Receber dos
Amigos e
Lectores.

Bom era se todos os pontos tivessem um defensor como Adalberto. Sua carta ao crítico, ou auto-crítico, é definitiva. Que Miguel Sanchez até fazer livros me louvando e só agora descobriu o repetido de um mesmo? Apuro para te a grater o livro em branco que me deixou na portaria do Hotel. Mas seu vontade de enchê-lo de novas repetições. Até' achei uma epigrafe nos livros, "Em quem é escrever a suata dos palavras." É da Clarice Lispector. E agradeço também a defesa lúcida. Em fat

A brava amigo de
Francisco Pórgo



Campo Grande, 20.11.95.

Caro poeta.

Achei bem achada a tradução de Le Cageot. É linda o poema e o Poage iria gostar da sua tradução. Tenho estado um bocadinho cheio de serviço, estes dias por isso vou pedir a você se não quiser com aceitar o honorário confite para um texto sobre o seguinte/engraçado. (Bom saber que teori-
carmente você não entende a língua portuguesa. Mas se ilumina, que mais dou? Desejo sucesso na defesa de sua tese. Mandar uma bênção para Amanda. Que logo ela comece a ensinar meninas de falar português. Grande abraço e um beijo fraternal antecipado. Seu amigo
Israel.

PS. Está linda também a tradução do LOMI - Seixos.



Campo Grande, 29.7.01

Adalberto, poeta, tradutor
ensaiista e escurba

Recebi a listagem de entrevistas
unidades que você tem. Acho que não tem
nem 1/3. Faltem muitas. Estou esperando
de 6 próximos a Walquíria a quem
emprestei meus arquivos. Se eu não tiver
paciência mandarei a você as 4
pastas. Essa moça Walquíria foi até
o Rio em busca de material meu e
sobre mim. Acho que não vou ter
paciência nem tempo nem gosto para
organizar os textos. Já resolvi, vou
te mandar tudo. Você poderá pensar
que estou desinteressado. Não estou. O
que não tenho mais é saia para terê.
Mas se já caiu. Se você, por acaso,
arrumar outra viagem pra cá, poderá
entregar tudo pessoalmente. Grande
abraço de Manoel



Lampo Grande, 1.9.01

Adalberto caro

Recebi carta e os beijinhos quentinhos da
querida Amanda. Vou responder, de
logo, perguntas suas. Sobre entrevista
de El Patrãozinho, há no final da revista
meu texto em português. A tradução
do Cumandú está sob o bota. Posso ter
feito alterações nas entrevistas que
estão na Gramática Expositiva. Posso
ter feito, mas não me lembro.

Gostaria de saber o que te deixou
estupefato após leitura mais atenta
de minhas entrevistas. Quanto a
vir ou não vir a C. Grande, garanto,
de minha parte, que mandarei as
4 partes do material. Mas a Walquíria
só chegará aqui depois de 6 dias.

Poderei mandar o Giocundo, mas



depois que eu estava com a matéria aqui.
Darei jeito de avisar. Saudas a todos,
Pensando pela terça de 430 páginas. Vou
querer ler. Grande abraço e
travessol.

PS já levei à Record meu último
livro Tratado Geral das Causas
de Íupino. Deverá sair em
próximo dezembro. M.



Campo Grande, 28.2.2002

Adalberto

Ciao poeta amigo.

Não se avexe com o tempo
das entrevistas. Faça o seu
curso de alemão, viaje e
descance a cabeça. Não
tenho pressa pra nada. Já
fui. Agora estou livre
e leve. O avesso invisível
será sempre visto. Na sua volta
a gente arruma. Boa viagem.
Um grande abraço

Manoel



30/1/23

Caro Adalberto

Pouco desculpas por ter sido mal educado nos meus reparos em seus trabalhos de organizar as entrevistas literárias. Sou chato mesmo nesses negócios. Havíamos se casado sem um opúsculo que nos agreda: a mim e a você. Um dia hei de me tolerar mais e nos sentiremos de revisores. Sem pressa, sem tédio de nenhuma parte. Pra me sonhar em tanta que faça esta mea culpa.

Grande abraço
Francis



Na volta vou tentar reparar nas entrevistas-
 Confero que ainda não chei. Tenho tido
 do que já escrevi. A ^{Boa} ^{de} ^{Francis}

C. Grande, 7. 4. 2003

Caro amigo
 Adalberto.

Bom que você já esteja
 instalado em Brasília
 de novo, e dando as suas
 aulas. Não gostei da
 ideia de Pasfáio. Cortar
 que fosse um estudo
 introdutório seu.

Estou indo amanhã
 ao Rio para ver uma
 exposição da Menta.

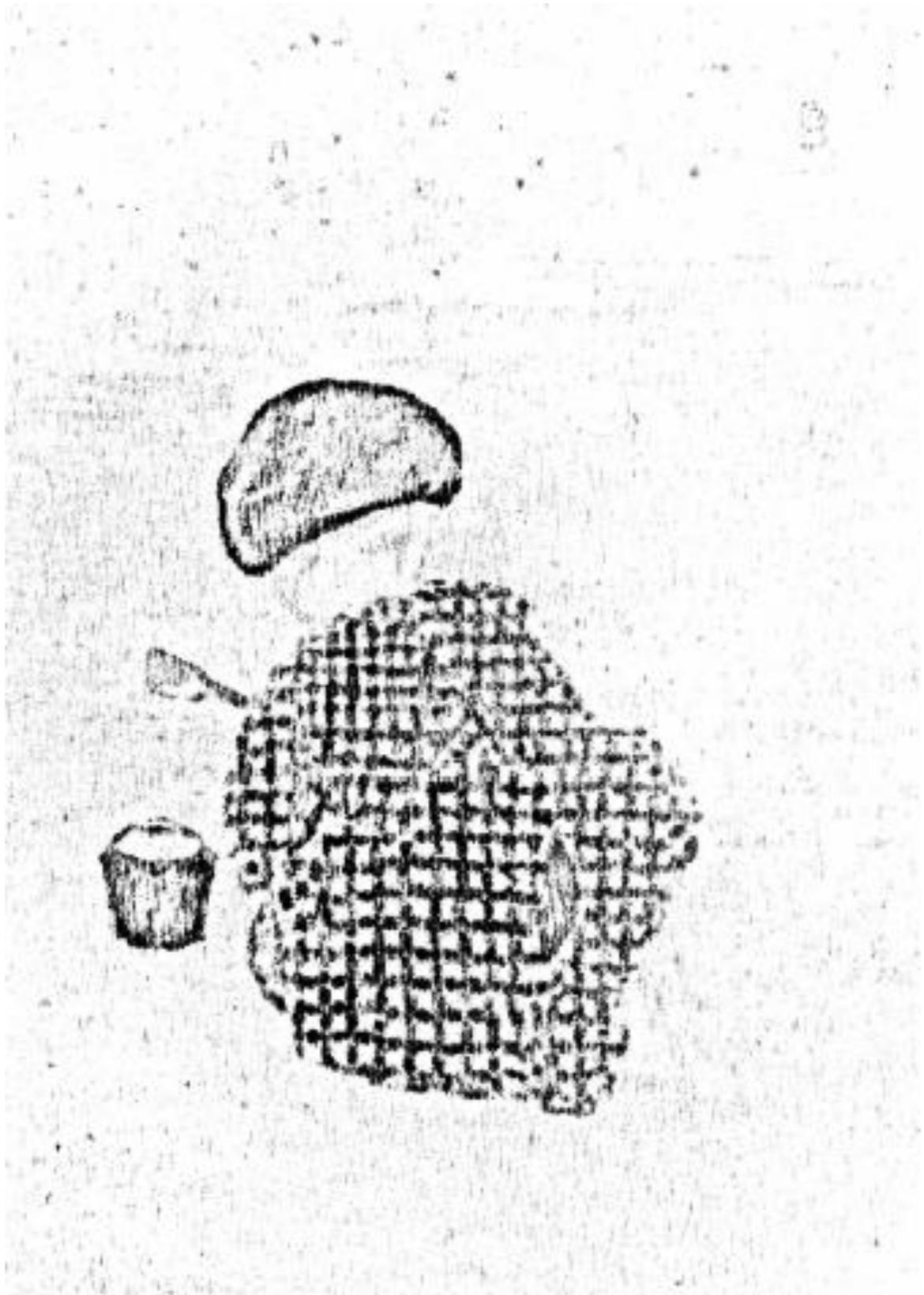
PIERRE BONNARD (1867-1947)

L'Enfant au pâté de saumon, vers 1894

Detras de la colle sur toile / 162 x 50 cm

Photo R.M.N. - Prévert © R.M.N.

Reunion des musées nationaux - IC 20 8021





Campo Grande, 5.5.2003

Meu caro poeta

e amigo

Adalberto Müller.

Grato pelas poeminhas e pelo

conto da gordinha. Achei o

conto genial. Não sabia e não

sei da tradução de poema em

poema o inglês pela Mark Ridel.

Se possui algum exemplar

gostaria de ver. Vou esperar seu

estudo sobre Memórias

Inventadas. Estou com as

entrevistas e não tenho

caragem de releer nem de corrigir

nao. Vou conversar sobre

elas, as entrevistas, depois.

Grande, afetuosos abraço do

seu amigo Manoel



Campo Grande, 20. 8. 2003

Caro poeta amigo
Adalberto Müller Jr.

Annunciei o que pude, dei palpites que
funde. Não agüento ler mais do
que já li. Há umas entrevistas
soltas. Não quisera um catatau de
mais de 200 páginas. Acho um fastio
livro grosso demais. Gostaria que você

mesmo expurgasse o que não tem graça
nem sentido que presta. O seu estudo
sobre o enta de letras está muito bom.

Gostei que você fizesse uma busca lá
onde sou de sangue. Pegue as raízes
do poeta. Não gostari de publicar
de-funto a Viola e Coxo e outros textos
que não sejam entrevistas por escrito.

Risquei alguma coisa. Poderia riscar
mais, mas o livro que está organizando
é você. Grande abraço com a minha
atuação. Manoel



Campo Grande, 15.9.2003

Caro Adalberto

Recebi o Conversas de Poesia. Achei tudo na medida. Stella gostou muito do seu estudo e está relendo as entrevistas. Penso mandar o livro a Luciana de Ricard ainda esta semana.

Como sempre publicam coisas comunicas. Estou certo que aceitará.

Gostei. Meus parabéns e um grande abraço. Seu amigo
fraterno Manoel



Campo Grande, 12 set. 2003

Caro poeta amigo

Adalberto Müller

Estes dias tenho meditado. Coisa

que faço pouco. Mas cheguei

a uma conclusão sobre o livro

com as minhas entrevistas. Em

tempo adiante com acerto que o

livro é seu. Em cima o autor

Adalberto Müller Jr. É um

livro: Não se trata sobre

e com as entrevistas de M. Jr. B,

O livro é seu. Você vota o que

quiser, anota e infama o

que seja do seu gosto. O livro

é seu e não meu. Comentários

seus, organização sua. O autor do

livro é você. Peço desculpas

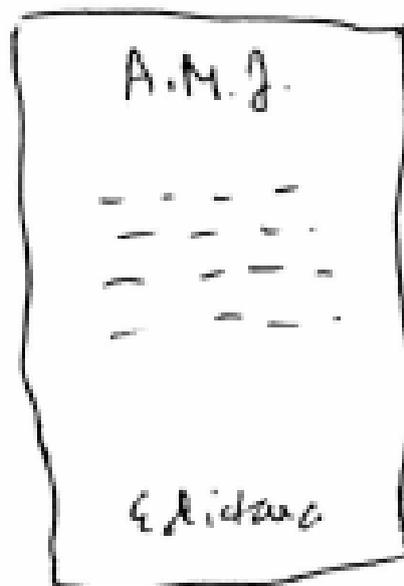
→



PS. Apresente também outro título para o seu livro porque
Quem tem a palavra em vez de Quem tem a palavra não
de pertencer a...

Ale aqui por ter enviado os textos
deixar o seu propósito. Faça o
livro como um livro, com capítulos
consecutivos, etc. Eu não tenho
nada que me meter. Não se trata,
Porém de uma obra por minha
intervenção pessoal. Grande
a obra. Seu amigo
João

PS. O livro será apresentado
à Editora, com data de:





Campo Grande, 10.11.2003

Caro poeta

Adalberto,

Outem recebi o Enquanto
Velo Teu sono. Agora quero

dar outra notícia. A

Luciana da Record me
telefonou esfuziante pelo
livro das entrevistas.

Logo vai mandar pra

Você o contrato. Me

pediu muitas desculpas

pela demora, etc Fique-

em paz com a Editora.



Sobre seu livro falarei depois,
Mas já dá o primeiro que
é muito lindo, muito
poético. Um corpo cheio
até a boca / entre lençóis.
Ere pra uma foto é bela.
Depois vou ler o resto
Por hora me empolgo
to das entrevistas e o falar
com a Luciana.
Grande abraço
→ transep



É Grande, 29.2.2011.
Caro Adalberto.

Recebi sua carta e o verso lindo de
Clarine sobre a cor que vou. Poderse
eu ter essa inocência sempre! Elew
que estou de pleno acordo que voce
entregue a creche do nome livro ao
Douglas. Douglas é um poeta de muito
particular estima e admiração.
Penso que a gente não precisa de avisar
a Editora ainda. Alguns livros (o livro de
poesia também) estão programado para
ir em setembro. Há 7 meses ainda
falta frente. Vamos aguardar primeiro
os contratos. Mais proximamente de
data ela, a Editora, mandará os
contratos, meu e seu. Vamos ganhar
de vez os direitos autorais. Vou
aguardar a resposta da USP. Agradeço
seus.

P.S. Enquanto escrevia este cartão chegou a Revista USP.
Lerei mais tarde M.



Campo Grande, 25-2-2005

Caro poeta amigo Adelberto

Por fim a Record resolveu editar o novo livro. A Luciana voltou a ser minha amiga após que porque o Poluan Rupertus ganhou o prêmio de Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA). A Editora está mandando imprimir tarja e botar na capa com elogio ao livro do BRAVOS e do GLOBO. Depois solicitei uma advance para nós mas não obtive resposta. Que vá lá wawa! O que você tenta pretinar ou acrescentar ao livro pode fazer. É só escrever a Ana Paula ou falar com ela ao telefone. Boa notícia de Amanda que já chegou. Um beijo pra ela. Solina passa e sempre de editar Luíza no Trigo, após que ele teve que me engolir. Diz o Governo através do Gil e do Tarubé fez pressão ou ele engolia sozinho a poesia do M.B. →



Acredite que recebi uma carta que vai de frente?
Assimada por ele. E essas coisas que estão na carta.
Já respondi as 25 perguntas que me mandaram,
mandei 5 poemas inéditos e 5 fotos. A

Poesia Sempre comigo deveria sair em abril
desta ano. Ele vai ter que me engolir, como
Lima e Zagaldo certo vez. A entrevista já
respondei. E se havia mais perguntas
capacitadas em as desfiz com graça. Eu presto
bem pra isso. Sempre recebo convites de uma tipo
mas sempre se dirigem a mim com Enzo
haste MB. O Trigo escreveu: Como Sembrar
Manual de Burocr. Visto que tenho contra esse
Trigo alguma desleitura acho esse livro
Sembrar muito caro para ele, o Edriten
Luciano Trigo. Acho que já botar o
meu ajuda pra isso. Agora quero resumo,
Grande abraço do seu amigo
Francis



Campo Grande, 25.8.2005

Adalberto, o bem nascido e agora
o bem amado.

Notícias sobre livros publicações
etc não são boas. Tudo tranca.

Só o gramofone a arvore e o

velho maluco distração. Espero

que pelo menos o gramofone fo que.

Estou espichando para o Pascoal
da Planta o Menção Inocentado.

Já espichei 14 invenções a mais.

A insegurança me segura ainda

antes de mandar. Viva o medo.

A dívida! Será que ainda



Por que fazer coisas na altura da primeira parte? Estou ainda a buscar a bendição das palavras. Elas me excitam eu vou atrás, desde as origens até no beira dos rios a vejo pormo. As palavras me embouquecem. Vou morrer dessa loucura. E as entrevistas: a Record não disse nada? Já dei mais três entrevistas por escrito a bons. Uma para a Revista a Poesia, a próxima, da Biblioteca Nacional; outra para uma antologia em Catalão (Riba del Desembolat) — em t' o Aidiado do livro. E uma terceira não me lembro mais pra quem, Beijin pra Amanda pra Marion e o meu melhor a briga a voz? Florio?



Campo Grande, 2.5.2006.

Caro Adalberto,

Recebi notícia boa da
Revista. A Luciane ficou
de bem comigo. Quer
fazer muitas obras
completas e manter
comunicar que o seu
livro com entrevista
Saíra em julho próximo,
sem falta.
Saúde a você e todos os
seus. Abraço a todos.
Hansel



DESLIMITES –
Vida, Obra e Fortuna Crítica
de Manoel de Barros

DESLIMITES –
Biography, Work and Critical
Essays of Manoel de Barros



DESLIMITES:
Vida
Obra
Fortuna Crítica *

DESLIMITES:
Biography, Work and Critical Essays

* Fonte da seção ***Deslimites:***
<http://gpmanoeldebarros.blogspot.com.br>
O blog é constantemente atualizado e
indica links para muitos dos
trabalhos mencionados.

230



Manoel de Barros: Vida

- 1916** - Nasce Manoel Wenceslau Leite de Barros, em 19 de dezembro, no Beco da Marinha, em Cuiabá (MT), segundo filho de João Leite de Barros e Alice Pompeu Leite de Barros. Após dois meses, a família fixa residência em Corumbá e logo em seguida em uma fazenda na Nhecolândia, no Pantanal mato-grossense.
- 1922** - Começa a ser alfabetizado pela tia, Rosa Pompeu de Campos.
- 1925-1928** - Completa os estudos primários em um internato em Campo Grande.
- 1928-1934** - Muda-se para o Rio de Janeiro para fazer os estudos ginasiais e secundários em regime de internato no Colégio São José, dos maristas. Lê os clássicos da literatura portuguesa e francesa, e descobre sua paixão e vocação para a poesia nos *Sermões* do padre Antônio Vieira. Lê Baudelaire, Rimbaud e Oswald de Andrade.
- 1929** - Nasce Abílio Leite de Barros, em Corumbá, o último dos cinco irmãos de Manoel. Antes dele, Antonio Pompeo Leite de Barros, nascido em 1915; Ana Maria Leite de Barros, em 1919; Neuza Leite de Barros, em 1920; e Eudes Leite de Barros, em 1926.
- 1934** - É aprovado para o curso de Direito. Influenciado por Camões, escreve cerca de 150 sonetos. Entra em contato com a obra de autores modernistas como Raul Bopp, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira.
- 1935** - Filia-se ao Partido Comunista, do qual se desliga em 1945, após a aliança de Luís Carlos Prestes com o poder encarnado na figura de Getúlio Vargas. Participa de atividades clandestinas na Juventude Comunista e tem o manuscrito de seu primeiro livro, *Nossa Senhora da Minha Escuridão*, apreendido e destruído pela polícia política do Estado Novo.



1937 - Publica seu primeiro livro de poesia, *Poemas concebidos sem pecado*, em edição artesanal, com o apoio de Henrique Vale, no Rio de Janeiro.

1940-1941 - Forma-se em direito. Vai para o Mato Grosso, e recusa a direção de um cartório - em Corumbá - oferecido pelo pai. Atua como advogado junto ao Sindicato dos Pescadores. Retorna ao Rio de Janeiro.

1942 - Publica *Face imóvel*.

1943-1945 - Viaja a Nova York, onde frequenta cursos de cinema e pintura no MoMA. Conhece *Poeta em Nueva York*, de García Lorca, e a obra de poetas e escritores de língua inglesa, como T. S. Eliot, Ezra Pound e Stephen Spender. Viaja pela América do Sul (Bolívia e Peru) e pela Europa (Roma, Paris, Lisboa).

1946-1947 - Retorna do exterior, conhece e se casa com Stella dos Santos Cruz, com quem teve três filhos: Pedro Costa Cruz Leite de Barros, em 1948; Martha Costa Cruz Leite de Barros, em 1951; e João Wenceslau Leite de Barros, em 1955.

232

1949 - Falece seu pai, João Wenceslau de Barros.

1956 - Publica *Poesias*.

1958-1959 - Herda fazenda no Pantanal mato-grossense. A conselho da esposa, decide retornar com a família para o Mato Grosso para administrar a propriedade na atividade de pecuarista.

1960 - Com um livro inédito conquista o Prêmio Orlando Dantas, do *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro. Estavam no júri os escritores Adonias Filho, Homero Homem e Ledo Ivo.

1961 - Publica *Compêndio para uso dos pássaros*, premiado no ano anterior, com desenhos de João, seu filho, então com cinco anos, na capa e contracapa.

1962-1963 - Alguns registros biográficos informam que Barros se encontra no Pantanal com João Guimarães Rosa, mantendo outros



encontros no Itamaraty. Outros registros informam que tal encontro entre eles teria sido nos anos 1940. Tais informações parecem estar no âmbito da mitologia, não tendo realmente ocorrido.

1969 - Publica *Gramática expositiva do chão*. O livro conquista o Prêmio Nacional de Poesia, em Brasília, e o Prêmio da Fundação Cultural do Distrito Federal. Algumas biografias trazem 1966 como o ano do prêmio e da publicação.

1974 - Publica *Matéria de poesia*, com orelha à guisa de apresentação por Antônio Houaiss. Além de Houaiss, passa a ser lido e comentado por escritores como Millôr Fernandes, Fausto Wolff, João Antônio e Ismael Cardim. Responde entrevistas por escrito.

1982 - Publica *Arranjos para assobio*, com capa de Millôr Fernandes. É premiado pela APCA, a Associação Paulista de Críticos de Arte. Algumas biografias trazem 1980 como o ano do livro e do prêmio. Em 1982, Millôr Fernandes publica poemas de Manoel de Barros na revista *Istoé*.

1984 - Falece sua mãe, Alice Pompeu Leite de Barros.

1985 - Publica *Livro de pré-coisas (roteiro de uma excursão poética pelo Pantanal)*.

1988 - Estreia o filme *Caramujo-flor*, de Joel Pizzini, uma espécie de documentário poético-ficcionalizado do poeta. O filme vence o Festival de Cinema de Brasília.

1988 - A revista espanhola *El Passeur* publica entrevista e poemas de Manoel de Barros em número especial sobre o Brasil.

1989 - Publica *O guardador de águas*. Receberá no ano seguinte o Jabuti por esse livro.

1990 - Publica *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*. A edição tem prefácio de Berta Waldman, ilustrações de Poty e inclui todos os livros de poesia de Manoel publicados até o momento, e uma coleta



de entrevistas concedidas por Barros. Recebe diversos prêmios: Prêmio Jabuti na categoria Poesia, por *O guardador de águas*; Grande Prêmio APCA de Literatura; e Prêmio Jacaré de Prata, da Secretaria de Cultura de Mato Grosso do Sul, como melhor escritor do ano.

1991 - Publica *Concerto a céu aberto para solos de ave*, com capa e vinhetas de Siron Franco.

1993 - Com capa de Millôr Fernandes, publica *O livro das ignoranças*, em duas edições: uma edição comercial e outra de 300 exemplares, numerados e assinados pelo autor, para a Sociedade dos Bibliófilos do Brasil. Egberto Gismont lança o CD *Música de sobrevivência*, com textos de Manoel de Barros.

1996 - Publica *Livro sobre nada*, com capa e ilustrações de Wega Nery. A Sociedade dos Bibliófilos do Brasil, sob curadoria e apresentação de José Mindlin, publica a antologia *O encantador de palavras*, com ilustrações de Siron Franco. A revista alemã *Alkzent* publica *Das Buch der Unwissenheiten*, tradução de Kurt Meyer Clason de *O livro das ignoranças*. Recebe o Prêmio Alphonsus de Guimaraens, da Biblioteca Nacional, por *O livro das ignoranças*. Passa a ser publicado pela Editora Record, com as capas sendo feitas pela artista Martha Barros, sua filha.

234

1997 - Recebe o Prêmio Nestlé de Literatura, por *Livro sobre nada*.

1998 - Publica *Retrato do artista quando coisa*, com capa e ilustrações de Millôr Fernandes. Recebe o Prêmio Nacional de Literatura, do Ministério da Cultura, pelo conjunto da obra.

1999 - Publica o livro infantil *Exercícios de ser criança*, ilustrado com bordados de Antônia Zulma Diniz, Ângela, Marilu, Martha e Sávaia Dumont sobre desenhos de Demóstenes Vargas.

2000 - Publica *Ensaios fotográficos*. É lançada em Portugal a antologia *O encantador de palavras*. Recebe diversos prêmios: Prêmio Cecília Meireles, do Ministério da Cultura, pelo conjunto da obra; Prêmio Pen Clube do Brasil de melhor livro de poesia; Prêmio ABL de Literatura Infantil e Prêmio Odylo Costa Filho, da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, por *Exercícios de ser criança*.



- 2001** - Publica *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. Publica o livro infantil *O fazedor de amanhecer*, com ilustrações de Ziraldo.
- 2001-2004** - O governo de Mato Grosso do Sul e a Sanesul, empresa de saneamento do Estado, publicam a antologia *Águas* em diversas versões.
- 2002** - Recebe o Prêmio Jabuti, na categoria Livro do Ano - Ficção, por *O Fazedor de amanhecer*. É lançada, em Málaga, Espanha, a edição bilingue *Todo lo que no invento es falso (Antología)*, com tradução e prefácio de Jorge Larrosa.
- 2003** - Publica *Memórias inventadas: a infância* e o livro infantil *Cantigas por um passarinho à toa*, com ilustrações de Martha Barros. Publica na França *La parole sans limites (une didactique de l'invention)*, tradução de Celso Libânio, e *O livro das ignoranças*, com ilustrações de Cícero Dias e capa de Martha Barros.
- 2004** - Publica *Poemas Rupestres*. Recebe o Prêmio Odylo Costa Filho, da FNLIJ, por *Cantigas por um passarinho à toa*.
- 2005** - É publicado na Espanha, em catalão, o livro *Riba del dessemblat: Antologia poética*, com tradução e prólogo de Albert Roig. Recebe o Prêmio APCA de Literatura na categoria Poesia, por *Poemas rupestres*.
- 2006** - Publica *Memórias inventadas: a segunda infância*, com ilustrações de Martha Barros. Recebe o Prêmio Nestlé de Literatura, por *Poemas rupestres*. Concede aos pesquisadores Francesca Degli Atti (Università del Salento, Lecce, Itália), Kelcilene Grácia-Rodrigues (UFMS, Três Lagoas) e Rauer Ribeiro Rodrigues (UFMS, Corumbá) a entrevista “Nas raízes da memória”.
- 2007** - Publica o livro infantil *Poeminha em Língua de Brincar*, com ilustrações de Martha Barros. É publicado em Portugal *Compêndio para uso dos Pássaros – Poesia reunida, 1937-2004*. Morre seu filho, João Wenceslau Leite de Barros.
- 2008** - Publica *Memórias inventadas: a terceira infância*, com ilustrações de Martha Barros. Este livro conquista o Prêmio APCA de Literatura



na categoria Memória. O curta-metragem *Wenceslau e a árvore do gramofone*, de Adalberto Müller e Ricardo Carvalho, estreia em Brasília, no 41º Festival de Cinema.

2009 - Recebe o Prêmio Sophia de Mello Breyner Andresen, atribuído pela Câmara Municipal de São João da Madeira e pela Associação Portuguesa de Escritores (APE), por *Compêndio para uso dos Pássaros – Poesia reunida, 1937-2004*. Estreia o documentário de Pedro César, *Só dez por cento é mentira*.

2010 - Publica *Menino do Mato*. Publica *Poesia Completa* no Brasil e em Portugal. Recebe o Prêmio Bravo! Bradesco Prime de Cultura como melhor artista do ano.

2011 - Publica *Escritos em verbal de ave*.

2012 - Recebe o Prêmio de Literatura Casa da América Latina/Banif 2012 de Criação Literária, Lisboa, por *Poesia completa* e o Prêmio ABL de Poesia, por *Escritos em verbal de ave*.

2013 - Publica seu último poema, *A turma*. Morre seu filho Pedro Costa Cruz Leite de Barros.

2014 - Falece em 13 de novembro de 2014, em Campo Grande (MS).



Manoel de Barros: Obra

POESIA:

- 1937 - *Poemas concebidos sem Pecado*
- 1942 - *Face imóvel*
- 1956 - *Poesias*
- 1961 - *Compêndio para uso dos pássaros* (Prêmio Orlando Dantas de 1960); (Desenhos de João, filho do autor, então com 5 anos, na capa e contracapa)
- 1969 - *Gramática expositiva do chão*
- 1974 - *Matéria de poesia*
- 1982 - *Arranjos para assobio* (Capa de Millôr Fernandes)
- 1985 - *Livro de pré-coisas* (Ilustração da capa: Martha Barros)
- 1989 - *O guardador de águas*
- 1990 - *Gramática expositiva do chão (Poesia quase toda)* (Introdução por Berta Waldman; ilustrações por Poty)
- 1991 - *Concerto a céu aberto para solos de aves* (Capa de Ricardo Gosi sobre foto de Siron Franco e vinhetas de Siron Franco)
- 1993 - *O livro das ignoranças*



- 1996 – *Livro sobre nada* (Ilustrações de Wega Nery)
- 1996 – *O encantador de palavras* (Ilustrações de Siron Franco)
- 1998 – *Retrato do artista quando coisa* (Ilustrações de Millôr Fernandes)
- 1999 – *Para encontrar o azul eu uso pássaros* (Com fotos de Asa Roy e Osmar Onofre)
- 2000 – *Ensaaios fotográficos* (Ilustrações de Martha Barros)
- 2001 – *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (Ilustrações de Martha Barros)
- 2001-2004 – *Águas* (antologia, em diversas versões)
- 2004 – *Poemas Rupestres* (Ilustrações de Martha Barros)
- 2010 – *Menino do Mato* (Capa de Martha Barros)
- 2010 – *Poesia Completa* (Capa de Martha Barros); [Não inclui os três livros da série *Memórias inventadas*]
- 2011 – *Escritos em verbal de ave*
- 2013 – *Portas de Pedro Viana*
- 2015 – *Meu quintal é maior que o mundo* (Antologia; seleção de poemas por Martha Barros)
- 2015 – *Arquitetura do silêncio* (Antologia, com fotos de Adriana Lafer)



POEMA EM PROSA:

- 2003 – *Memórias inventadas – A infância* (Iluminuras de Martha Barros)
- 2006 – *Memórias inventadas – A segunda infância* (Iluminuras de Martha Barros)
- 2008 – *Memórias inventadas – A terceira infância* (Iluminuras de Martha Barros)
- 2010 – *Memórias inventadas – As infâncias de Manoel de Barros* (Iluminuras de Martha Barros); [Reunião dos três livros da série *Memórias inventadas*]

INFANTIS:

- 1999 – *Exercícios de ser criança* (Ilustrado com bordados de Antônia Zulma Diniz, Ângela, Marilu, Martha e Sávila Dumont sobre desenhos de Demóstenes Vargas)
- 2001 – *O fazedor de amanhecer* (Ilustrado por Zivaldo)
- 2001 – *Poeminhas pescados numa fala de João* (Com imagens de Ana Raquel)
- 2003 – *Cantigas por um passarinho à toa*
- 2007 – *Poeminha em língua de brincar* (Ilustrações de Martha Barros)
- 2007 – *Memórias inventadas para crianças* (Com iluminuras de Martha Barros)



NO EXTERIOR:

ALEMANHA:

1996 – *Das Buch der Unwissenheiten* – Tradução de Kurt Meyer Clason, de *O livro das ignoranças*. Edição da revista alemã *Akzente*, da cidade de Konstanz.

2013 – *Gesang des Dickichts* [*Canto do Mato*] – Tradução e fotos de Britta Morisse Pimentel. Artigos ou resenhas por Kelcilene Grácia-Rodrigues, Paulo de Medeiros, Walnice Nogueira Galvão, Helena Carvalhosa, Sofia Mariutti e Britta Morisse Pimentel. Frankfurt, Editora TFM.

ESPAÑHA:

2002 – *Todo lo que no invento es falso* – Antologia; tradução e prefácio de Jorge Larrosa. Málaga, Editora CEDMA (Centro de Ediciones de la Disputación de Málaga).

2005 – *Riba del dessemblat* (Antologia Poética). Ed. Catalã. Tradução e prólogo de Albert Roig. Palma de Mallorca, Leonard Muntaner, Editor.

2011 – *Seis o trece cosas que aprendi solo*. Seis ou treze coisas que aprendi sozinho, poema de Manoel de Barros. Traducción al español/castellano por Adrian'dos Delima. In: <http://partidodoritmo.blogspot.com.br/2011/10/seis-ou-trece-coisas-que-aprendi.html> >, acesso em 28/2/2017.

ESTADOS UNIDOS:

2010 – *Birds for a demolition*, Editora Carnegie-Mellon University Press.

FRANÇA:

2003 – *La Parole sans Limites. Une Didactique de l'Invention* [*O Livro das Ignoranças*]. Édition Bilingue. Tradução e apresentação Celso Libânio. Ilustração Cicero Dias. Paris: Éditions Jangada.



ITÁLIA:

2014 – *Il libro sul nulla*, Editora Oedipus.

PORTUGAL:

2000 – *Encantador de Palavras*. Organização e seleção Walter Hugo Mãe. Vila Nova de Famalicão: Editora Quasi.

2007 – *Compêndio para uso dos pássaros - Poesia reunida, 1937-2004*. Vila Nova de Famalicão: Editora Quasi.

2011/2016 – *Poesia completa* (2011, Editorial Caminho); 2016, Editora Relógio d'água – Este livro traz os seguintes títulos: "Poemas concebidos sem pecado" "Face imóvel" "Poesias" "Compêndio para uso dos pássaros" "Gramática expositiva do chão" "Matéria de poesia" "Arranjos para assobio" "Livro de pré-coisas" "O guardador de águas" "Concerto a céu aberto para solos de ave" "O livro das ignoranças" "Livro sobre nada" "Retrato do artista quando coisa" "Ensaios fotográficos" "Tratado geral das grandezas do ínfimo" "Poemas rupestres" "Menino do mato" "Exercícios de ser criança" "O fazedor de amanhecer" "Cantigas por um passarinho à toa" "Poeminha em Língua de brincar").

241

PRÊMIOS:

- 1961 – Prêmio Orlando Dantas, do *Diário de Notícias*, com o livro *Compêndio para uso dos pássaros*;
- 1966 – Prêmio Nacional de poesias, com o livro *Gramática expositiva do chão*;
- 1969 – Prêmio Nacional de Poesia, da Fundação Cultural do Distrito Federal, com o livro *Gramática expositiva do chão*;
- 1990 – Prêmio Jabuti de Literatura, na categoria Poesia, pelo livro *O guardador de águas*;



- 1990 – Prêmio Jacaré de Prata, da Secretaria de Cultura de Mato Grosso do Sul, como melhor escritor do ano;
- 1990 – Grande Prêmio APCA de Literatura;
- 1996 – Prêmio Alphonsus de Guimaraens, da Biblioteca Nacional, pelo *Livro das ignorâncias*;
- 1997 – Prêmio Nestlé de Poesia, por *Livro sobre nada*;
- 1998 – Prêmio Nacional de Literatura, do Ministério da Cultura, pelo conjunto da obra;
- 2000 – Prêmio Odilo Costa Filho, da Fundação do Livro Infante Juvenil, com o livro *Exercício de ser criança*;
- 2000 – Prêmio Academia Brasileira de Letras, com o livro *Exercício de ser criança*;
- 2000 – Prêmio Cecília Meireles, do Ministério da Cultura, pelo conjunto da obra;
- 2000 – Prêmio Pen Clube do Brasil pelo melhor livro de poesia do ano;
- 2002 – Prêmio Jabuti de Literatura, na categoria livro de ficção, pelo *O fazedor de amanhecer*;
- 2004 – Prêmio Odylo Costa Filho, da FNLIJ, por *Cantigas por um passarinho à toa*;
- 2005 – Prêmio APCA 2004 de melhor livro de poesia, com o livro *Poemas rupestres*;
- 2006 – Prêmio Nestlé de Literatura Brasileira, com o livro *Poemas rupestres*.



- 2008 – Prêmio APCA de Literatura na categoria Memória por *Memórias inventadas: a terceira infância*.
- 2009 – Recebe o Prêmio Sophia de Mello Breyner Andresen, atribuído pela Câmara Municipal de São João da Madeira e pela Associação Portuguesa de Escritores (APE), por *Compêndio para uso dos Pássaros – Poesia reunida, 1937-2004*.
- 2010 – Recebe o Prêmio Bravo! Bradesco Prime de Cultura como melhor artista do ano.
- 2012 – Recebe o Prêmio de Literatura Casa da América Latina/Banif 2012 de Criação Literária, Lisboa, por *Poesia completa*.
- 2012 – Prêmio ABL de Poesia, por *Escritos em verbal de ave*.



Manoel de Barros: fortuna crítica

ACCIOLY, Ana. Manoel de Barros, o poeta. *Manchete*, Rio de Janeiro, 1988, p. 116.

ACCIOLY, Ana. Manoel de Barros, a palavra redescoberta. *Revista Goodyear*, São Paulo, abr. 1989, p. 48-53.

ALBUQUERQUE, Érika Bandeira de. *Manoel e Martha Barros: a pedagogia do olhar*. Dissertação (Mestrado em Letras). Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2015.

ALFELD, Elisabete. Apropriações midiáticas da poesia contemporânea: releituras de Manoel de Barros. *FronteiraZ*, n. 15, 2015. Disponível em < <http://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/24410/18565> >, acesso em 19 dez. 2016.

ALMEIDA, Adris de. *As raias da memória e da imaginação em Manoel de Barros*. Dissertação (Mestrado em Literatura). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2012.

ALMEIDA, Marinei. *Entre voos, pântanos e ilhas: um estudo comparado entre Manoel de Barros e Eduardo White*. Tese (Doutorado em Letras). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

AMÂNCIO, Moacir. O caso literário do exímio poeta Manoel de Barros. *O Estado de S. Paulo*, 28 abr. 1989.

AMARAL, Silvia Letícia Germano do; MARINHO, Marcelo. A poética do devaneio em Manoel de Barros: ilogismo de um demiurgo. *O guardador de inutilidades – cadernos de cultura*, Campo Grande, UCDB, n. 7, maio 2004. p. 61-69.

ANDRADE, Jeferson de. O homem que é um dialeto. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 5 fev. 1998, p. 5.

AQUINO, Marcela Ferreira Medina de. *Faces do poeta pop: o caso Manoel de Barros na poesia brasileira contemporânea*. Tese (Doutorado em Letras). Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2010.

ARRUDA, Heraldo Povoas. A metapoesia de Manoel de Barros. *Letras & Artes*, jun. 1990, p. 6.



ASSUNÇÃO, Paulinho. As pré-coisas de Manoel de Barros. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 23 jan. 1986.

AZEVEDO, Lucy Ferreira. Paixões e identidade cultural em Manoel de Barros: O poema como argumento. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006. Tese (Doutorado em Letras).

AZEVEDO, Lucy Ferreira. *Paixões em Manoel de Barros: a importância de ser pantaneiro*. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2008.

BARBOSA, Frederico. Poeta elabora a gramática das coisas inúteis. *Folha de S. Paulo*, 1. dez. 1990, p. F-7.

BARBOSA, Luiz Henrique. *Palavras do chão: um olhar sobre a linguagem adâmica em Manoel de Barros*. São Paulo: Annablume, 2003.

BARRA, Cynthia de Cássia Santos. *É invio e ardente o que o sabiá não diz: uma leitura de Manoel de Barros*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2000.

BARROS, Nismária Alves David. *O lugar do leitor na poesia de Manoel de Barros*. Tese (Doutorado em Letras). Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2010.

BASEIO, Maria Auxiliadora Fontana. *Entre a magia da voz e a artesanaria da letra: O sagrado em Manoel de Barros e Mia Couto*. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2007.

245

BATISTA, Orlando Antunes. *Lodo e ludo em Manoel de Barros*. Rio de Janeiro: Presença, 1989.

BÉDA, Walquíria Gonçalves. *O inventário bibliográfico sobre Manoel de Barros ou "Me encontrei no azul de sua tarde"*. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada). Assis, SP: Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, 2002. 2 v.

BÉDA, Walquíria Gonçalves. *A construção poética de si mesmo: Manoel de Barros e a autobiografia*. Tese (Doutorado em Letras). Assis, SP: Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, 2007.

BELLEZA, Eduardo de Oliveira. *Desacostumar os olhos: Experimentando em vídeos/espacos/poesias*. Dissertação (Mestrado em Educação). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2014.

BIRAM, Tagore. O desconcertador de linguagem. *Zero Hora*, Porto Alegre, 3 set. 1994, p. 8-9.



BORGES, João. Gramática remota da pureza perdida. *O Globo*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 28 jul. 1993.

BORGES, João. A natureza num amor de ignorante. *O Globo*, Rio de Janeiro, 23 nov. 1993.

BRUNACCI, Maria Izabel. A crítica da modernidade na poética de Manoel de Barros e José Paulo Paes. *Estudos de Literatura Contemporânea*, Brasília, n. 19, mai./jun. 2002, p. 43-58.

CAMARGO, Goiandira de F. Ortiz de. O puro traste em flor: uma releitura das sublimidades poéticas em Manoel de Barros. In: RUSSEFF, Ivan; MARINHO, Marcelo; SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos (Orgs.). *Ensaaios Farpados: arte e cultura no pantanal e no cerrado*. 2. ed. rev. e ampl. Campo Grande: Letra Livre; UCDB, 2004. p. 103-114.

CAMARGO, Goiandira de Fátima Ortiz de. *A poética do fragmentário: uma leitura da poesia de Manoel de Barros*. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura). Rio de Janeiro: Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997.

CAMPOS, Cristina. *Manoel de Barros: o demiurgo das terras encharcadas - educação pela vivência do chão*. Cuiabá: Tanta Tinta; Carlini & Caniato, 2010.

CAMPOS, Luciene Lemos de. *A mendiga e o andarilho: A recriação poética de figuras populares nas fronteiras de Manoel de Barros*. Dissertação (Mestrado em Estudos Fronteiriços); orientador: Rauer Ribeiro Rodrigues. Corumbá, MS: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Câmpus do Pantanal, 2010.

CAMPOS, Luciene Lemos de; RAUER [Rauer Ribeiro Rodrigues]. Camalotes, Sarobás e poemas sem pecado: o intertexto das figuras populares na obra de Manoel de Barros. In: COSTA, Edgar A. da; SILVA, Giane; OLIVEIRA Marco Aurélio (Orgs.). *Despertar para a fronteira*, v. 1. Campo Grande: UFMS, 2009, p. 145-158.

CAMPOS, Luciene Lemos de; RAUER [Rauer Ribeiro Rodrigues]. Figuras femininas na obra de Manoel de Barros. In: *Anais do Seminário Internacional América Platina*, 2008.

CAMPOS, Luciene Lemos de; RAUER [Rauer Ribeiro Rodrigues]. A poesia de Manoel de Barros e a História de Corumbá. *Carandá*, Corumbá, MS, p. 8-32, 16 maio 2009.

CAMPOS, Luciene Lemos de; RAUER [Rauer Ribeiro Rodrigues]. Alteridade e identidade em Manoel de Barros. *Guavira Letras*, v. 18, p. 130-153, 2014.



CAMPOS, Luciene Lemos de; RAUER [Rauer Ribeiro Rodrigues]. Fronteiras e identidades na poesia de Manoel de Barros. In: 3º América Platina, 2010, Campo Grande. *Anais do III Seminário Internacional América Platina- CADEF*, Universidade Federal do Mato grosso do Sul. Campo Grande: UFMS / Cadef, 2010. v. cd-rom. p. 1-12.

CAMPOS, Luciene Lemos de; RAUER [Rauer Ribeiro Rodrigues]. História e poesia em Manoel de Barros. In: *IX Encontro Regional da ANPUH / MS - As linguagens da História e os ofícios do historiador*. Corumbá, MS: UFMS - CPAN/DHL, 2008, v. Cd, 7. trabalho.

CAMPOS, Luciene Lemos de; RAUER [Rauer Ribeiro Rodrigues]. O sentimento de fronteira na poesia de Manoel de Barros. In: *Anais do Silel*. Uberlândia, MG: EdUFU, 2009, p. 8-8.

CAMPOS, Luciene Lemos de; RAUER [Rauer Ribeiro Rodrigues]. Fronteiras e identidades na poesia de Manoel de Barros. *Antares: Letras e Humanidades*, v. 5, p. 191-209, 2011.

CAMPOS, Luciene Lemos de; RAUER [Rauer Ribeiro Rodrigues]. O peregrino, o andarilho e a poesia de Manoel de Barros. *Estação Literária*, v. 10B, p. 7-19, 2013.

CANÇADO, José Maria. O escárnio e a ternura. *Leia*, São Paulo, n. 104, jun. 1987.

247

CARDIM, Ismael. Um poeta em Mato Grosso. *Folha da Tarde*, Corumbá, MS, 18 set. 1974, p. 3.

CARLAN, Carina. *Princípios criativos concebidos a partir das noções de pré-coisas e da atividade de transver de Manoel de Barros*. Dissertação (Mestrado em Dcsign). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2014.

CASTELLO BRANCO, Lúcia (Org.). *Sete olhares sobre os escritos de Barros e Pessoa*. Belo Horizonte: UFMG, 1995.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. Palavra em estado de larva: a matéria poética de Manoel de Barros. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 907, 18 fev. 1984.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. A poesia febril de Manoel de Barros. *O Tempo*, Belo Horizonte, 17 ago. 1997, p. 8.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. E tem espessura de amor: variações sobre o silêncio branco em Manoel de Barros. *Revista Grumo*, Buenos Aires; Rio de Janeiro, v. 2, 2003.



CASTELLO BRANCO, Lúcia. *Manoel de Barros - Caderno 1*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. v. 1. Coleção Amorímpar.

CASTELLO, José. Manoel de Barros busca sentido da vida. *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, 3 ago. 1996.

CASTELLO, José. Manoel entre pássaros. *O Globo*, Prosa & Verso, Rio de Janeiro, 31 dez. 2011.

CASTELLO, José. Manoel de Barros faz do absurdo sensatez. *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, 18 out. 1997. Disponível em: <www.jornaldepoesia.jor.bricastelll.html>.

CASTELLO, José. Manoel de Barros fotografa a poesia do invisível. *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, 27 maio 2000.

CASTELLO, José. Manoel de Barros: Retrato perdido no pântano. In: _____. *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

CASTELLO, José. Poesia atônita. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 jan. 2014, p. 5.

CASTRO, Afonso de. Análise de Três Poemas – “O Guardador de Águas”. *Ko’embá Pytã*, Campo Grande, Faculdades Unidas Católicas de Mato Grosso, ano I, n. 2, junho/julho 1993. p. 48-78.

248

CASTRO, Afonso de. *A poética de Manoel de Barros: a linguagem e a volta à infância*. Campo Grande: Editora UCDB, 1992. (Mestrado defendido na UnB em 1991).

CONCEIÇÃO, Mara. *Manoel de Barros, Murilo Mendes e Francis Ponge. Nomeação e pensatividade poética*. São Paulo: Paco, 2011.

CORRÊA, Almir Aquino. O desachamento da finitude em Manoel de Barros. In: RUSSEFF, Ivan; MARINHO, Marcelo; SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos (Orgs.). *Ensaios Farpados: arte e cultura no pantanal e no cerrado*. 2. ed. rev. e ampl. Campo Grande: Letra Livre; UCDB, 2004. p. 36-46.

CORRÊA, Soraia Ramos; MARINHO, Marcelo. Linguagem infantil e poesia demiúrgica: a obra poética de Manoel de Barros. *O guardador de inutilidades – cadernos de cultura*, Campo Grande, UCDB, n. 6, maio 2003. p. 31-42.

COUTO, José Geraldo. Manoel de Barros busca na ignorância a fonte da poesia. *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais, 14 nov. 1993, p. 8-9.

CRETTON, Maria da Graça. O regional e o literário em Manoel de Barros. In: CRISTÓVÃO, Fernando Alves et al. *Nacionalismo e regionalismo nas literaturas lusófonas*. Rio de Janeiro: Cosmos, 1997.



CRUZ, Wãnessa Cristina Vieira. *Iluminuras: imaginação criadora na obra de Manoel de Barros*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

CUNHA, Yanna K. H. Gontijo. *O andarilho Bernardo, de Manoel de Barros*. Dissertação (Mestrado em Literatura). Rio Grande: Universidade Federal do Rio Grande, 2015.

DALATE, Sergio. Manoel de Barros: uma poética do estranhamento ou o encantador de palavras. *Polifonia*, Cuiabá, EDUFMT, n. 3, 1997, p. 1-13.

DAVID, Thiago. *A ecologia da cidade: uma homenagem ao idioleto mannelês*. E-book. S.l.: Editor Victor França, s.d.

DAVID, Nismária Alves. A poesia de Manoel de Barros e o mito de origem. *Terra Roxa e Outras Terras - Revista de Estudos Literários*, Londrina, UEL, n. 5, 2005, p. 17-32.

DIEGUES, Douglas. A viagem a las fontes selvagens de Manoel de Barros. *Cult*, ano 19, n. 219, p. 52-57, dez. 2016.

DURAZZO, L.; GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. O menino-poeta: no olhar oblíquo a poesia. *Texto Poético*, v. 13, 2012, p. 70-73.

FARINA, Giane. *O que pode um nome? Diálogos sobre a infância com Manoel de Barros*. Dissertação (Mestrado em Educação). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015.

FENSKE, Elfi Kürten (pesquisa, sel. e org.). Manoel de Barros: a natureza é sua fonte de inspiração, o pantanal é a sua poesia. *Templo Cultural Delfos*, fev. 2011. Disponível em: < www.elfikurten.com.br/2011/02/manoel-de-barros-natureza-e-sua-fonte.html >.

FERNANDES, José. *A loucura da palavra*. Barra do Garças, MT: Centro Pedagógico da UFMT, 1987.

FERNANDES, Janice de Azevedo. *Iminências poéticas: Manoel de Barros e Arthur Bispo do Rosário. Por uma poética da recomposição de inutilidades e do acriançamento*. Dissertação (Mestrado em Letras). Goiânia: Pontifícia Universidade Católica de Goiás, 2015.

FERRARI, Sandra Aparecida Fernandes Lopes. Repetição: aspectos de estilo na poesia de Manoel de Barros. *O guardador de inutensílios – cadernos de cultura*, Campo Grande, UCDB, n. 6, maio 2003. p. 43-48.



FIOROTTI, Devair Antônio. *A palavra encena: uma busca de entendimento da linguagem poética a partir de Manoel de Barros*. Tese (Doutorado em Teoria Literária). Brasília: Instituto de Letras, Universidade de Brasília, 2006.

FONTES, Marcelo Barbosa. *Territórios da escrita em Manoel de Barros: Por uma poética da escuta*. Dissertação (Mestrado em Letras). Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2008.

FREITAS, Guilherme. O poeta que queria ser árvore. *O Globo*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 13 abr. 2010.

GALHARTE, Julio Augusto Xavier. *Despalavras de efeito: os silêncios na obra de Manoel de Barros*. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2007.

GARCIA, Mirian T. Ribeiro. *Exercícios de ser humano: a poesia e a infância na obra de Manoel de Barros*. Dissertação (Mestrado em Literatura). Brasília: Universidade de Brasília, 2006.

GIL, Andreia de Fátima Monteiro. *Poesia e Pantanal: o olhar mosaicado de Manoel de Barros*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2011.

GONÇALVES, Marta Aparecida Garcia. *A política da literatura e suas faces na palavra muda de Manoel de Barros*. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Literatura Comparada). Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2011.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. A alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e Guimarães Rosa. In: *Lugares dos discursos - X Congresso Internacional da ABRALIC*. Rio de Janeiro: UERJ, 2006.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. A inusitada semelhança entre as coisas na poesia de Manoel de Barros. *Estudos Linguísticos*, São Paulo, v. único, 2006, p. 1084-1089.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. A inusitada semelhança entre as coisas na poesia de Manoel de Barros. In: *54. Seminário do Grupo de Estudos Linguísticos do Estado de São Paulo*, Araraquara, UNESP, 2006, p. 1084-1089.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. A inusitada semelhança entre as coisas na poesia de Manoel de Barros. In: *Caderno de Resumos do 53º Seminário do GEL*. São Carlos: UFSCAR, 2005, p. 278-278.



GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. A metáfora metalingüística em Manoel de Barros. In: *52º Seminário do GEL - Programação e Resumos*. Campinas: IEL/UNICAMP, 2005, p. 294-294.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. A metalinguagem no primeiro livro de Manoel de Barros. In: *Anais do V Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários*. Araraquara, SP, Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, 2004, p. 154-160.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. A poética de Manoel de Barros: da transgressão à lógica. In: *Caderno de Resumos do XI Seminário do CELLIP*, Cascavel, PR, 1997.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. A poética de Manoel de Barros: da transgressão à lógica. In: *Caderno de Resumos da II Jornada de Pesquisa*, Assis, UNESP, SP, 1997.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. A poética de Manoel de Barros: da transgressão à lógica. In: *Caderno de Resumos do XI Seminário do CELLIP*, Cascavel, PR, 1997.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. A poética em Manoel de Barros: os deslimites da palavra. In: *XII Seminário do CELLIP*, Foz do Iguaçu, PR, Centro de Estudos Lingüísticos e Literários do Paraná, 1998.

251

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. De corixos a veredas: a intertextualidade entre Guimarães Rosa e Manoel de Barros. In: *Caderno de resumos do V Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários*, Araraquara, SP: Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, 2004, p. 49-50.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. De corixos e veredas: Manoel de Barros e Guimarães Rosa. In: *VI Seminário de Pesquisa, 2005*, Araraquara. *Caderno de Resumo do VI Seminário de Pesquisa*. Araraquara: FCLAR, 2005. v. Único. p. 58-58.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. Diálogos intertextuais entre Guimarães Rosa e Manoel de Barros. In: *II Seminário Estudos da Linguagem - Identidades, 2003*, Três Lagoas-MS. *II Seminário Estudos da Linguagem - Identidades*. Três Lagoas, MS: UFMS/Câmpus de Três Lagoas/Programa de Pós-Graduação em Letras, 2003. v. Único. p. 99-104.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. Diálogos intertextuais entre Guimarães Rosa e Manoel de Barros - Uma tese. In: *II Seminário de Estudos da Linguagem - «Identidades», 2003*, Três Lagoas - MS. *Identidades: II Seminário Estudos da Linguagem*. Três Lagoas - MS: Mestrado em Letras - UFMS, 2003. v. Único. p. 60-60.



GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. Figurativização metapoética em Manoel de Barros. In: I Congresso Internacional da Associação Brasileira de Estudos Semióticos, 2003, Araraquara - SP. Percepção e Sentido: Tendências atuais dos estudos semióticos. Araraquara - SP: Associação Brasileira de Estudos Semióticos, 2003. v. Único. p. 107-108.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. Guimarães Rosa e Manoel de Barros: Aproximações. In: XVI Seminário do CELLIP, 2003, Londrina. Anais do XVI Seminário do CELLIP. Londrina/PR: Universidade Estadual de Londrina, 2003.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. Guimarães Rosa e Manoel de Barros: Aproximações. In: XVI Seminário do CELLIP, 2003, Londrina - PR. CELLIP: XVI Seminário - Caderno de Programação e Resumos. Londrina - PR: Centro de Estudos Lingüísticos e Literários do Paraná, 2003. v. Único. p. 225-226.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. Intertextualidade: a poesia de Guimarães Rosa em Manoel de Barros. *Estudos Linguísticos*, São Paulo, v. único, 2004, p. 227-236.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. Intertextualidade: a poesia de Guimarães Rosa em Manoel de Barros. In: 51º Seminário do GEL, 2003, Taubaté - SP. 51º Seminário do GEL - Programação Geral e Caderno de Resumos. Taubaté - SP: Grupo de Estudos Lingüísticos do Estado de São Paulo / Universidade de Taubaté, 2003. v. Único. p. 244-245.

252

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. Manoel de Barros nas páginas da crítica acadêmica e nas páginas da imprensa periódica. In: VII Seminário de Estudos Literários, 1998, Assis/SP. Caderno de Resumos do VII Seminário de Estudos Literários. Assis/SP, 1998.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. Manoel de Barros: a poética da ascensão do restolho. In: VI Seminário de Estudos Literários, 1996, Assis/SP. Caderno de Resumos do VI Seminário de Estudos Literários. Assis/SP, 1996.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. Manoel de Barros: breve apresentação. In: BARROS, Manoel de (texto); MORRISEL, Brita (fotos). *Título*. Frankfurt, Alemanha: FTM, 2013.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. Manoel de Barros: o mundo sedutor das palavras. In: X Seminário do CELLIP, 1996, Londrina/PR. Caderno de Resumos do X Seminário do CELLIP. Londrina/PR, 1996.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. Na fotografia do "sobre", a essência do poético para Manoel de Barros. In: *Caderno de resumos do II Encontro Regional do Grupo de Estudos de Linguagem do Centro-Oeste*, v. 1. Campo Grande: UFMS, 2011, p. 14-15.



GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. No olhar oblíquo, a poesia. *Texto Poético*, v. 13, 2012, p. 40-52.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. O Barros do Pantanal e o Rosa do Sertão. *Cultura em MS*, Campo Grande, 1. out. 2008, p. 54 - 55.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. O substrato do poético em "As lições de R.Q.", de Manoel de Barros. *Texto Poético*, v. 9, 2010, p. 1-10.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. Poesia: ocupação da imagem pela palavra. *Papéis (UFMS)*, Campo Grande - MS, v. Único, p. 6-13, 1998.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. Similaridades poéticas em Guimarães Rosa e Manoel de Barros. In: III Seminário Internacional Guimarães Rosa, 2004, Belo Horizonte - MG. Caderno de resumos do III Seminário Internacional Guimarães Rosa. Belo Horizonte - MG: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2004. p. 210-210.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. Uma leitura dos "Poemas concebidos sem pecado": o retrato do artista quando Cabeludinho. In: Rosana Cristina Zanelatto Santos (Org.). *Nas trilhas de Barros: rastros de Manoel*. Campo Grande: Editora da UFMS, 2009. p. 87-115.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. *Literatura em Perspectiva* (Prefácio). Campo Grande: Editora da UFMS, 2009.

253

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene; ALMEIDA, W. M.; DIAS, R. M. Preservação e memória da produção literária em Mato Grosso do Sul. In: *Caderno de Resumos da XII Semana de Letras, Aquidauana/MS - a linguagem sob múltiplos olhares: perspectiva para o ensino*. Campo Grande: UFMS, 2007, p. 17-17.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene; BENITES, Paulo. Manoel de Barros entre tradição e renovação. *Letras & Letras (Online)*, v. 31, 2015, p. 312-330.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene; BENITES, Paulo. Manoel de Barros sob a égide Daemônica. *Guavira Letras*, n. 18, 2014, p. 112-129.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene; MARCHEZAN, L. G. A construção da metáfora em Manoel de Barros. In: VI Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2005, Araraquara/SP. Anais do VI Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara/SP: FCL, 2005. v. 2. p. 9-15.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene; MARCHEZAN, L. G. Barros e Rosa: canto e plumagem das palavras. In: III Seminário de Pesquisa, 2002, Araraquara - SP. III Seminário de Pesquisa - Caderno de Resumos. Araraquara - SP:



Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2002. v. Único. p. 76-77.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene; MARCHEZAN, Luiz Gonzaga. Transsubstanciações poéticas em Barros e Rosa. In: IV Seminário de Pesquisa, 2004, Araraquara - SP. Caderno de Artigos: Anais do IV Seminário de Pesquisa. Araraquara - SP: Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários/Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara/UNESP, 2004. p. 230-240.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene; MARCHEZAN, Luiz Gonzaga. Transsubstanciações poéticas em Barros e Rosa. In: IV Seminário de Pesquisa, 2003, Araraquara - SP. IV Seminário de Pesquisa - Caderno de Resumos. Araraquara - SP: Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2003. v. Único. p. 55-56.

GRACIA-RODRIGUES, Kelcilene; MARTINS, W. R. M. O.; RAUER [Rauer Ribeiro Rodrigues]. Manoel de Barros, um poeta nos limites e elipses do sensível, do inteligível e do provisório. In: Kelcilene Grácia-Rodrigues; Antonio Rodrigues Belon; Rauer. (Orgs.). *O Universal e o Regional - Literatura em Perspectiva*, v. 1. Campo Grande: UFMS, 2009, p. 285-302.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene; MARTINS, W. R. M. O.; RAUER [Rauer Ribeiro Rodrigues]. Manoel de Barros, um poeta nos limites e elipses do sensível, do inteligível e do provisório. In: Kelcilene Grácia-Rodrigues; Rauer; Antonio Rodrigues Belon. (Orgs.). *O Universal e o Regional, "Literatura em Perspectiva 1"*. Campo Grande: Editora da UFMS, 2009. p. 285-302.

254

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene; RAUER [Rauer Ribeiro Rodrigues]. A metáfora em Manoel de Barros e Guimarães Rosa. *Desenredo* (PPGL/UPF), v. 7, p. 253-273, 2011.

GRACIA-RODRIGUES, Kelcilene; RAUER [Rauer Ribeiro Rodrigues]. Drummond e Barros: faces, máscaras e intertexto. In: *Texto Poético*. Araraquara, SP: GT Teoria do Texto Poético - ANPOLL, 2009, p. 1-12.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene; RAUER [Rauer Ribeiro Rodrigues]. Drummond e Barros: faces, máscaras e intertextos. In: I Encontro Nacional do GT Teoria do Texto Poético (ANPOLL), 2009, Araraquara.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene; RAUER [Rauer Ribeiro Rodrigues]. A metáfora em Manoel de Barros e Guimarães Rosa. *Desenredo* (PPGL/UPF), v. 7, p. 253-273, 2011.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene; RAUER [Rauer Ribeiro Rodrigues]. Manoel de Barros: rebelde amor diante da tradição. *Itinerários* (UNESP. Araraquara), v. 28, p. 13-22, 2009.



GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene; RAUER [Rauer Ribeiro Rodrigues]. Manoel de Barros: Rebelde amor diante da tradição. *Itinerarios*, UNESP, Araraquara, SP, v. 28, 2009, p. 13-22.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene; RAUER [Rauer Ribeiro Rodrigues]; DEGLI ATTI, Francesca. Nas raízes da memória: entrevista com o poeta Manoel de Barros em 21 de setembro de 2006. In: Rosana Cristina Zanelatto Santos. (Org.). *Nas trilhas de Barros: rastros de Manoel*. Campo Grande: Editora da UFMS, 2009. p. 161-166.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. *De corixos e de veredas: a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa*. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Araraquara, SP: Faculdades de Ciências e Letras, Unesp, 2006.

GRÜNEWALD, José Lino. Poeta com máscara de filósofo popular. *O Globo*, Prosa & Verso, Rio de Janeiro, 21 set. 1996.

JANSEN, Roberta. Manoel de Barros salva palavras da mesmice. *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, 15 maio 1995.

LANDEIRA, José Luís Marques López. Manoel de Barros e o ilógico olhar poético que transcende a razão. *O guardador de inutensílios – cadernos de cultura*, Campo Grande, UCDB, n. 4, maio 2001. p. 68-73.

255

LINHARES, Andrea R. Fernandes. *Memórias inventadas: figurações do sujeito na escrita autobiográfica de Manoel de Barros*. Dissertação (Mestrado em História da Literatura). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.

LOBATO, Eliane. Poeta de pés no chão. *O Globo*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 14 jun. 1980, p. 8.

MACEDO, Ricardo M. *Memórias inventadas: espaços de significação da solidão e imaginário*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Tangará da Serra: Universidade do Estado de Mato Grosso, 2011.

MACHADO, Madalena; MAQUÊA, Vera da Rocha (Orgs.). *Dos labirintos e das águas: entre Barros e Dickes*. Cáceres, MT: Unemat, 2009.

MAEKAWA, Maria Ester Godoy Pereira. *A transversalidade literária de Manoel de Barros na pedagogia da educação ambiental no Pantanal*. Dissertação (Mestrado em Educação). Cuiabá: Universidade Federal de Mato Grosso, 2005.

MAQUÊA, Vera da Rocha; PINHEIRO, Hérica A. Jorge da Cunha. O chão da palavra poética de Manoel de Barros e Ondjaki. In: MALUF-SOUZA, Olimpia;



SILVA, Valdir; ALMEIDA, Eliana de; BISINOTO, Leila S. J. (Orgs.). *Redes discursivas: a língua(gem) na pós-graduação*, v. 2. Campinas, SP: Pontes, 2012.

MARINHO, Marcelo et al (Orgs.). *Manoel de Barros: o brejo e o solfejo*. Brasília: Ministério da Integração Nacional; Universidade Católica Dom Rosco, 2002. (Coleção Centro-Oeste de Estudos e Pesquisas, 5).

MARINHO, Marcelo *et alli* [Thalita Melotto; Emanuela Ramires; Waleska Martins; Magda Magalhães; Fábio Pereira; Edna Menezes]. *Manoel de Barros: o brejo e o solfejo*. Brasília: Ministério da Integração Nacional; Campo Grande: UCDB, 2002. (Coleção Centro-Oeste de Estudos e Pesquisas, 5).

MARINHO, Marcelo. Apresentação. *O guardador de inutensílios – cadernos de cultura*, Campo Grande, UCDB, ano I, n. 1, set. 1997. p. 5.

MARINHO, Marcelo. Cinema e literatura: o Pantanal como metáfora da Arte em Joel Pizzini e Manoel de Barros. In: RUSSEFF, Ivan; MARINHO, Marcelo; SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos (Orgs.). *Ensaaios Farpados: arte e cultura no pantanal e no cerrado*. 2. ed. rev. e ampl. Campo Grande: Letra Livre; UCDB, 2004. p. 81-90.

MARINHO, Marcelo; MAGALHÃES, Magda Martins. A brasilidade em Manoel de Barros e Guimarães Rosa: do regional ao universal. *O guardador de inutensílios – cadernos de cultura*, Campo Grande, UCDB, n. 5, maio 2002. p. 43-48.

256

MARINHO, Marcelo; MELOTTO, Thalita. Arte, erotismo e representação do universo: da pintura rupestre a Manoel de Barros. *O guardador de inutensílios – cadernos de cultura*, Campo Grande, UCDB, n. 4, maio 2001. p. 89-96.

MARINHO, Marcelo; RAMIRES, Emanuela Maria Gemignani. *Caramujo-flor*, de Joel Pizzini, e a obra poética de Manoel de Barros. *O guardador de inutensílios – cadernos de cultura*, Campo Grande, UCDB, n. 2, maio 1999. p. 9-20.

MARTINS, W. R. M. O. ; RODRIGUES, Rauer Ribeiro. Fronteira e identidade: terreno movediço na poética de Manoel de Barros. *Fronteiraz* (São Paulo), v. 4, p. 13, 2009.

MARTINS, W. R. M. O. ; GRACIA-RODRIGUES, Kelcilene; RAUER [Rauer Ribeiro Rodrigues]. A infância que se entrega aos pântanos: as memórias "experimaginadas" de Manoel de Barros. *Letras & Letras* (Online), v. 26, p. 101-120, 2010.

MARTINS, W. R. M. O.; GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. Limites corrompidos: o pós-modernismo em Manoel de Barros. In: SILEL, 2009, Uberlândia. Anais do SILEL. Uberlândia: EDUFU, 2009. v. 1.



MARTINS, W. R. M. O.; GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. O neologismo como recurso pós-moderno na poética de Manoel de Barros. *Carandá*, v. 1, p. 33-47, 2009.

MARTINS, W. R. M. O.; GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene; RAUER (Rauer Ribeiro Rodrigues). A infância que se entrega aos pântanos: as memórias "experimaginadas" de Manoel de Barros. *Letras & Letras* (Online), v. 26, p. 101-120, 2010.

MARTINS, Waleska R. M. O.; GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. Manoel de Barros e o Pós-Modernismo. In: I Congresso Internacional de Estudos Lingüísticos e Literários - CIELL, 2008, Três Lagoas. CIELL - Identidades: Considerações sobre a experiência, 2008. v. 1. p. 124-131.

MARTINS, Waleska R. M. O.; GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. O neologismo como recurso pós-moderno na poética de Manoel de Barros. In: IX Semana de Letras - Cultura, Pensamento e Natureza, 2008, Corumbá. IX Semana de Letras - Cultura, Pensamento e Natureza, 2008.

MARTINS, Waleska R. M. O.; GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. Pós-Modernismo e Manoel de Barros: O diálogo com o inconstante. In: I Congresso Internacional Brasil-Paraguai-Bolívia: Língua, Cultura e Interdisciplinaridade, 2009, Corumbá. I Congresso Internacional Brasil-Paraguai-Bolívia: Língua, Cultura e Interdisciplinaridade. Campo Grande: Editora da UFMS, 2008. v. 1. p. 211-226.

MARTINS, Waleska R. M. O.; GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. Pós-Modernismo e Manoel de Barros: O diálogo com o inconstante. In: I Congresso Internacional Brasil-Paraguai-Bolívia: Língua, Cultura e Interdisciplinaridade, 2009, Corumbá. Congresso Internacional Brasil-Paraguai-Bolívia: Língua, Cultura e Interdisciplinaridade. Campo Grande: Editora UFMS, 2008. v. 1. p. 46-46.

MARTINS, Waleska R. M. O.; GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene; MARTINS, S. R. O. Dos recantos aos encantos: A importância do lugar na obra poética de Manoel de Barros. In: Segundo Seminário Internacional América Platina - Diálogo regional e dilemas contemporâneos, 2008, Campo Grande. Segundo Seminário Internacional América Platina - Diálogo regional e dilemas contemporâneos, 2008. p. 52-52.

MARTINS, Waleska Rodrigues de Matos Oliveira. *As figurações da morte e da memória na poética de Manoel de Barros*. Tese (Doutorado em Estudos Literários); orientador: Luiz Gonzaga Marchezan. Araraquara, SP: Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, 2015.



MARTINS, Waleska Rodrigues de Matos Oliveira. *Um voar fora da asa: O pós-modernismo e a poética de Manoel de Barros*. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens); orientadora: Kelcilene Grácia-Rodrigues. Campo Grande: CCHS, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2010.

MARTINS, Waleska Rodrigues; RAUER [Rauer Ribeiro Rodrigues]. Fronteira e identidade: terreno movediço na poética de Manoel de Barros. *FronteiraZ*, n. 4, 2009. Disponível em < <http://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12468/9039> >, acesso em 19 dez. 2016.

MATOS, Waleska Rodrigues de; MARINHO, Marcelo. A obra poética de Manoel de Barros: o processo de criação de neologismos. *O guardador de inutensílios – cadernos de cultura*, Campo Grande, UCDB, n. 4, maio 2001. p. 97-104.

MAUAD, Isabel Cristina. Poeta busca estética do ordinário. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 dez. 1991, p. 5.

MEDEIROS, Sérgio. Os vários duplos de Manoel de Barros. *O Estado de S. Paulo*, 14 dez. 1996.

MENEGAZZO, Maria Adélia. *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*. Campo Grande: CECITEC; UFMS, 1991.

MENEZES, Edna Pereira Silva de. A metalinguagem na obra poética de Manoel de Barros: uma leitura do livro *Retrato do artista quando coisa*. *O guardador de inutensílios – cadernos de cultura*, Campo Grande, UCDB, n. 4, maio 2001. p. 84-88.

MENEZES, Edna Pereira Silva de; CATONIO, Angela Cristina Dias do Rego. Manoel de Barros na imprensa escrita brasileira (1990-2000). *O guardador de inutensílios – cadernos de cultura*, Campo Grande, UCDB, n. 5, maio 2002. p. 53-58.

MENEZES, Edna. A autorreflexão em “estado de palavra” na poética de Manoel de Barros. *Jornal de Poesia*. Disponível em: < <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ednamenezes2.html> >.

MENEZES, Edna. Manoel de Barros: O poeta universal de Mato Grosso do Sul. *Jornal de Poesia*. Disponível em: < <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ednamenezes1.html> >.

MENEZES, Edna. *Quatro expoentes da literatura sul-mato-grossense: Visconde de Taunay, Lobivar Mattos, Manoel de Barros, Raquel Naveira*. Campo Grande: Athenas, 2003.



MILLEN, Mânia. Um poeta em plena infância. *O Globo*, Prosa & Verso, Rio de Janeiro, 7 nov. 1998.

MONCINHATTO, Maria Adriana Silva. *A palavra como processo reflexivo: A poesia da invenção de Manoel de Barros*. Dissertação (Mestrado em Letras). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2009.

MORAES, Paulo Eduardo B. de. *Manoel de Barros: Poeta antropófago*. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem); orientadora: Kelcilene Grácia-Rodrigues. Campo Grande: CCHS, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2014.

MORGADO, Paulo. *Manoel de Barros: confluência entre poesia e crônica*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007.

MÜLLER, Adalberto. *Manoel de Barros: Encontros*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

NAME, Daniela. Um inventor de palavras. *O Globo*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 2 mar. 1996.

NASCIMENTO, Marlúcia Nogueira. Manoel de Barros: o *Voyeur* menino e as seduções da musa. *Revista Entrelaces*, v. 1, nº 8, Fortaleza, Universidade Federal do Ceará, Jul.-Dez. 2016. Disponível em: <<http://periodicos.ufc.br/index.php/entrelaces/article/view/5687/4616>>, acesso em: 7 fev. 2016.

259

NOGUEIRA, Rui. O poeta andarilho do Pantanal. *Correio Braziliense*, Brasília, 5 jul. 1987.

NOLASCO, Paulo. Guimarães Rosa e Manoel de Barros: um guia para o sertão. In: _____. *O outdoor invisível: crítica reunida*. Campo Grande: Editora UFMS, 2006.

OLIVEIRA, Elizabete. *A educação ambiental & Manoel de Barros*. São Paulo: Paulinas, 2012.

OLIVEIRA, Mara Conceição Vieira de. *Nomeação e pensatividade poética em Manoel de Barros, Murilo Mendes e Francis Ponge*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Niterói, RJ: Faculdade de Letras, Universidade Federal Fluminense, 2006.

OLIVEIRA, Maria Elizabete Nascimento de. *Educação ambiental e Manoel de Barros: diálogos poéticos*. Dissertação (Mestrado em Educação). Cuiabá: Universidade Federal de Mato Grosso, 2010.



OLIVEIRA, Vanderluce Moreira Machado. *A reescritura poética de Manoel de Barros*. Curitiba: Appris, 2016.

PEREGRINO, Giselly. *A educação pela infância em Manoel de Barros*. Dissertação (Mestrado em Letras). Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2010.

PEREIRA, Fábio Mazziotti. Vertentes do niilismo na obra poética de Manoel de Barros. *O guardador de inutensílios – cadernos de cultura*, Campo Grande, UCDB, n. 4, maio 2001. p. 74-83.

PERES, Wesley Godoi. *Formações do inconsciente e formações poéticas manoelinas: uma leitura psicanalítica acerca da subjetividade e da alteridade na obra de Manoel de Barros*. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística). Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2007.

PERES, Wesley Godoi; CAMARGO, G. F. O. Considerações acerca do sujeito e da alteridade na poesia de Manoel de Barros. In: FERREIRA, Renata Wirthmann (Org.). *Arte e subjetividade: diálogos com a psicanálise*. Brasília: Universa, 2010.

PINHEIRO, Carlos Eduardo Brefore. *Livro sobre nada*, de Manoel de Barros: empregos estilísticos de artigos definidos e indefinidos. *O guardador de inutensílios – cadernos de cultura*, Campo Grande, UCDB, n. 5, maio 2002. p. 49-52.

260

PINHEIRO, Carlos Eduardo Brefore. *Manoel de Barros e a poética do nada*. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). São Paulo: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2002.

PINHEIRO, Carlos Eduardo Brefore. *Entre o ínfimo e o grandioso, entre o passado e o presente: o jogo dialético da poética de Manoel de Barros*. Tese (Doutorado em Letras). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011.

PINHEIRO, Hérica A. Jorge da Cunha. *Os deslimites da poesia: Diálogos interculturais entre Manoel de Barros e Ondjaki*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Tangará da Serrá: Universidade do Estado de Mato Grosso, 2012.

PIZA, Daniel. Manoel de Barros, o poeta que veio do chão. *O Estado de S. Paulo*, 13 mar. 2010.

POESIA SEMPRE. *Dossiê Manoel de Barros*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2005. p. 8-59. (Entrevista a Ana Cecília Martins, Cronologia, Artigos de Fabrício Carpinejar, de Alberto Pucheu e de Rogério Eduardo Alves, poemas inéditos de Manoel de Barros e iconografia).



PRIOSTE, José Carlos Pinheiro. *A unidade dual: Manoel de Barros e a poesia*. Tese (Doutorado em Letras). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

RAMIRES, Emanuela Maria Gemignani; RUSSEFF, Ivan. Aspectos semânticos e lexicais da obra poética de Manoel de Barros. In: RUSSEFF, Ivan; MARINHO, Marcelo; SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos (Orgs.). *Ensaio Farpados: arte e cultura no pantanal e no cerrado*. 2. ed. rev. e ampl. Campo Grande: Letra Livre; UCDB, 2004. p. 129-140

RAMOS, Isaac Newton Almeida. A modernidade em Manoel de Barros e Alberto Caeiro. In: LEITE, Mário Cezar Silva. (Org.). *Mapas da mina: estudos de literatura em Mato Grosso*, v. 1. Cuiabá: Cathedral, 2005.

RAMOS, Isaac Newton Almeida. A didática da invenção do poeta Manoel de Barros. In: SILVA, Agnaldo da. (Org.). *Diálogos literários: literatura, comparativismo e ensino*. São Paulo: Ateliê, 2008.

RAUER [Rauer Ribeiro Rodrigues]; GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. Epifania, desilusão e ataraxia: leituras do poema 'O Fotógrafo', de Manoel de Barros, e do conto 'Era Aqui', de Luiz Vilela. In: Wilson Ferreira de Melo; Regina Baruki-Fonseca; Márcia Regina do N. Sambugari; Rubens Rodrigues; Marcelo Dias de Moura; Joelma de Souza Nogueira; Íria Itomi Ishii. (Org.). *Caminhos do Campus do Pantanal - UFMS*. 1 ed. Campo Grande: Editora UFMS, 2012, v. 1, p. 65-83.

261

RAUER [Rauer Ribeiro Rodrigues]; CAMPOS, Luciene Lemos de. A laicização do peregrino na poesia de Manoel de Barros. In: *CIELL - Identidades: Considerações sobre a experiência*. Três Lagoas, MS: UFMS, DED, Curso de Letras, 2008, v. cd-rom, p. 425-433.

RAUER [Rauer Ribeiro Rodrigues]; CAMPOS, Luciene Lemos de. Figuras femininas e fronteiras sociais na poética de Manoel de Barros. *Estudos Ibero-Americanos* (PUCRS. Impresso), v. 37, p. 354-373, 2011.

REINER, Nery N. Biancala. *A poética de Manoel de Barros e a relação homem-vegetal*. Tese (Doutorado em Letras). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010.

RIBEIRO, Duanne. *Árvore imensa de cem anos: Manoel de Barros*. blogs - Itaú Cultural. 20 dez. 2016. Disponível em <<http://www.itaucultural.org.br/explore/blogs/fala-com-arte/arvore-imensa-de-cem-anos-manoel-de-barros/>>, acesso em 03 jan. 2017.

RODRIGUES, Aline. *A poética de desver de Manoel de Barros*. Curitiba: Appris, 2016.



RODRIGUES, Aline P. de Melo. *Desver o mundo: da palavra poética de Manoel de Barros ao gesto de leitura*. Dissertação (Mestrado em Letras). Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2012.

RODRIGUES, Karine. De cartas abertas. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1. fev. 2014, p. 2-3.

RODRIGUES, Rauer Ribeiro; GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. Fortuna e infortúnios do regionalismo. In: Germana Sales; Roberto Acízelo de Souza. (Org.). *Literatura Brasileira: Região, Nação e Globalização*. Campinas, SP: Pontes, 2013. p. 263-290.

ROSSONI, Igor. Manoel de Barros e Guimarães Rosa: o avesso do avesso. In: RUSSEFF, Ivan; MARINHO, Marcelo; SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos (Orgs.). *Ensaaios Farpados: arte e cultura no pantanal e no cerrado*. 2. ed. rev. e ampl. Campo Grande: Letra Livre; UCDB, 2004. p. 63-74.

ROSSONI, Igor. *Fotogramas do imaginário: Manoel de Barros*. Salvador: Vento Leste, 2007.

SANCHES NETO, Miguel. *Achados do chão*. Ponta Grossa, PR: Editora da UEPG, 1997.

SANTOS, Osney Fernandes de; MARINHO, Marcelo. Imagens do pantaneiro na obra poética de Manoel de Barros. *O guardador de inutensílios – cadernos de cultura*, Campo Grande, UCDB, n. 8, maio 2005. p. 29-40.

SANTOS, Rosana Cristina Zanelatto (Org.). *Nas trilhas de Barros*. Campo Grande: UFMS, 2009.

SILVA, Célia Sebastiana. Manoel de Barros: sem margens com as palavras. *Fragmentos de Cultura*, Goiânia, v. 19, n. 7/8, jul./ago. 2009, p. 541-550.

SILVA, Fernanda Martins da. Olhares sobre o moderno e a modernidade na obra de Manoel de Barros: Crítica e recepção. *Fênix —Revista de História e Estudos Culturais*, Uberlândia, MG, v. 12, ano XII, n. 1, jan./jun. 2015.

SILVA, Kelcilene Grácia da. *A poética de Manoel de Barros: Um jeito de olhar o mundo*. Dissertação (Mestrado em Letras). Assis: Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Unesp, 1998.

SILVA, Silvana Augusta Barbosa Carrijo. A poética manoelina: travessuras lexicais. In: RUSSEFF, Ivan; MARINHO, Marcelo; SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos (Orgs.). *Ensaaios Farpados: arte e cultura no pantanal e no cerrado*. 2. ed. rev. e ampl. Campo Grande: Letra Livre; UCDB, 2004. p. 151-172.



SILVA, Wellington Brandão da. *Inclinações da metapoética de Manoel de Barros*. Dissertação (Mestrado em Literatura). Brasília: Universidade de Brasília, 2011.

SOUSA, José Ricardo Guimarães de. *Sobre restos e trapos: a disfunção na poesia de Manoel de Barros*. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

SOUZA, Elton Luiz Leite de. *Manoel de Barros: a poética do deslimite*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

SOUZA, Maria Aparecida Ferreira de Melo. As interfaces espirituais na obra de Manoel de Barros. In: FERRAZ, Salma (Org.). *No princípio era Deus e ele se fez poesia*. Rio Branco: EDUFAC, 2008.

SPIRONELLI, Simone Cristina; ISQUERDO, Aparecida Negri. O vocabulário de Manoel de Barros: um estudo sobre os neologismos. In: RUSSEFF, Ivan; MARINHO, Marcelo; SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos (Orgs.). *Ensaio Farpados: arte e cultura no pantanal e no cerrado*. 2. ed. rev. e ampl. Campo Grande: Letra Livre; UCDB, 2004. p. 188-202.

SPITZ, Eva. O poeta que poucos conhecem. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 8 dez. 1988.

STESSUK, Sílvio. *Poéticas do detrito: Kurt Schwitters e Manoel de Barros*. São Paulo: Portal Literário, 2007.

TORRES, Alan Bezerra. *Manoel de Barros. A poética da infância e dos espaços*. Curitiba: Appris, 2015.

UETANABARO, Kati Eliana Caetano; Van der Laan, Rita Maria Baltar. A iconização e a construção ideológica da realidade: o exemplo de Manoel de Barros. *Encontros e reversos*, Corumbá, MS, Departamento de Ciências Humanas e Letras, Centro Universitário, UFMS, ano I, n. 1, abr. 1995. p. 5-10.

VASCONCELOS, Vânia Maria. "A poética in-verso" de Manoel de Barros: metalinguagem e paradoxos representados numa disfunção lírica. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2002.

VIEIRA, Tania Regina. *Manoel de Barros: horizontes pantaneiros em terras estrangeiras*. Tese (Doutorado em Letras e Linguística). Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2007.

WALDMAN, Berta. A poesia de Manoel de Barros: uma gramática expositiva do chão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 maio 1989.



WALDMAN, Berta. Poesia ao rês do chão. In: BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão: Poesia quase toda*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

WELLIGTON, Brandão. *Inclinações da metapoesia de Manoel de Barros*. Saarbrücken, Alemanha: Novas Edições Acadêmicas, 2014.

YAMAMOTO, Cícera Rosa Segredo; GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. Paulo Freire e Manoel de Barros: Um diálogo sobre identidades. In: *V Seminário Internacional América Platina*, v. 1, Dourados, MS: UFGD, 2014.

ESTUDOS SOBRE O PANTANAL:

BARROS, Abílio Leite de. *Pantanal pioneiros: álbum gráfico e genealógico de pioneiros na ocupação do Pantanal*. Brasília: Senado Federal, 2007.

LEUZINGER, Lucas (Fotos e textos). *Pantanal Brasil*. Rio de Janeiro: Céu Azul, 2009.

MAGALHÃES, Luiz Alfredo Marques. *Mato Grosso do Sul – Fazendas – Uma memória fotográfica*, Livro III. S.l.: s.e., s.d.

MAGNANINI, Alceo (texto); BRITTO, Paulo Fernando Henriques e GOMES, Aíla de Oliveira (tradução para o Inglês). *Pantanal*. Com poesia de Carlos Drummond de Andrade e fotos de Luiz Claudio Marigo. Rio de Janeiro: AC&M, 1985.

MORETTINI, Marly T.; URT, Sônia da Cunha. *Cancioneiro do Pantanal*. Campo Grande: Life, 2010.

NOGUEIRA, Albana Xavier. *Pantanal: Homem e Cultura*. Campo Grande: Editora da UFMS, 2002.

RUSSEFF, Ivan; MARINHO, Marcelo; SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos (Orgs.). *Ensaio Farpados: arte e cultura no pantanal e no cerrado*. 2. ed. rev. e ampl. Campo Grande: Letra Livre; UCDB, 2004.



ENTREVISTAS:

1. NAS RAÍZES DA MEMÓRIA

Entrevista com o poeta Manoel de Barros
Em 21 de setembro de 2006

Por:

Francesca Degli Atti (Doutoranda, Università del Salento, Lecce, Itália)
Kelcilene Grácia-Rodrigues (UFMS, Câmpus de Três Lagoas)
Rauer Ribeiro Rodrigues (UFMS, Câmpus do Pantanal, Corumbá)

In: SANTOS, R. C. Z. (Org.). *Nas trilhas de Barros: rastros de Manoel*. Campo Grande: Ed. da UFMS, 2009. p. 161-166. [Reproduzida neste Dossiê].

2. MANOEL DE BARROS - EM TRÊS ENTREVISTAS

<http://www.elfikurten.com.br/2016/06/manoel-de-barros.html>

3. ENTREVISTA COM MANOEL DE BARROS

<http://www.sesc.com.br/portal/site/palavra/dossie/entrevista/entrevista+com+manoel+de+barros>

265

4. O TEMA DA MINHA POESIA SOU EU MESMO

Entrevista concedida a André Luís Barros

<http://www.jornaldepoesia.jor.br/barros04.html>

5. “MEU VERSO É QUASE ARRANCADO A FÓRCEPS”

Publicado em 13/11/2014 por Ricardo Ballarine

<https://capitulodois.com/2014/11/13/manoel-de-barros-meu-verso-e-quase-arrancado-a-forceps/>

6. UMA ENTREVISTA COM O POETA MANOEL DE BARROS

<http://www.socialistamorena.com.br/uma-entrevista-com-o-poeta-manoel-de-barros-1916-2014/>



7. ENTREVISTA COM O POETA MANOEL DE BARROS

Revista Leituras

<http://estacaodapalavra.blogspot.com.br/2011/03/entrevista-com-manoel-de-barros.html>

8. MANOEL DE BARROS – ENTREVISTA

<http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/ManoeldeBarros.htm>

9. MANOEL DE BARROS, O MAIS NOVO ACADÊMICO HONORÁRIO DA ACADEMIA SUL-MATO-GROSSENSE DE LETRAS

Por Augusto Nunes

3 jul 2013, 19h33 - Atualizado em 17 fev 2017, 10h59 - Em 25 de junho deste ano, o poeta Manoel de Barros foi eleito acadêmico honorário da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras. A coluna homenageia esse brasileiro genial com a republicação de uma entrevista concedida em 2006 ao Jornal do Brasil. Para celebrar os 90 anos de Manoel de Barros, a repórter Mariana Filgueiras transformou em perguntas alguns versos esplendidamente intrigantes do entrevistado. Dois exemplos: Como pegar a voz de um peixe?. Qual lado da noite umedece primeiro? As respostas são deslumbrantes. Confira na seção Vale Reprise.

266

<http://veja.abril.com.br/blog/augusto-nunes/um-manoel-de-barro/>

10. MANOEL DE BARROS - DOSSIÊ:

ESCRITOS PARA EL CONOCIMIENTO DEL SUELO

REVISTA EL PASEANTE, ESPANHA, n. 11, 1988, p. 124-135

11. MANOEL DE BARROS - ENCONTROS

Autor: BARROS, MANOEL DE

Organizador: Adalberto Müller

Apresentação: Egberto Gismonti

Editora: Azougue Editorial



Este livro apresenta uma seleção de entrevistas de Manoel de Barros, um poeta brasileiro que cria surpresas a partir do trivial das palavras e do mundo, levando o leitor para espaços novos da linguagem.

Resenha do livro:

<http://websensors.net.br/seer/index.php/guavira/article/view/300/273>

VÍDEOS

https://youtu.be/td_qQqE-1jg

<http://globosatplay.globo.com/globonews/v/3764245/>

<http://notaterapia.com.br/2015/12/18/8-videos-com-poemas-de-manoel-de-barros-e-suas-ignoracas/>

<https://mais.uol.com.br/view/1xu2xa5tnz3h/metropolis--tv-cultura-40-anos-manoel-de-barros-04023966E4996346?types=A>

ÁUDIO

<http://uniderpfm.com.br/programacao/centenario-do-poeta-manoel-de-barros-a-o-tema-do-entrevista-103/42/entrevistas>

Fonte da seção **Deslimites**:

<http://gpmanoeldebarros.blogspot.com.br>

Acesso em 26 jun. 2017

O blog é constantemente atualizado e indica links para muitos dos trabalhos mencionados.